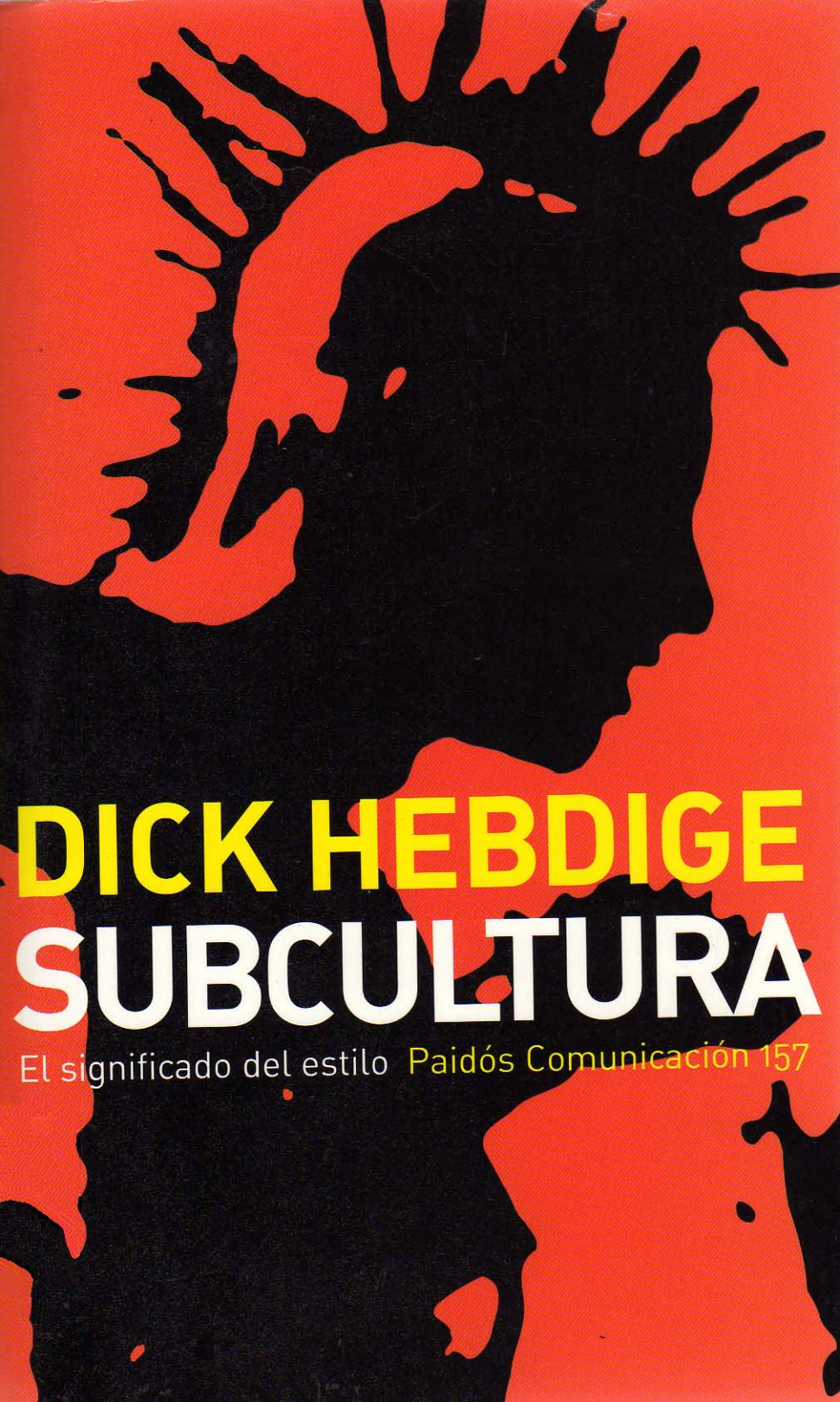

# DICK HEBDIGE

# SUBCULTURA

El significado del estilo

Paidós Comunicación 157

**Paidós Comunicación**
Colección dirigida por José Manuel Pérez Tornero y Josep Lluís Fecé

Últimos títulos publicados:

30. T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok - *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*
31. J. Martínez Abadía - *Introducción a la tecnología audiovisual*
34. M. Rodrigo Alsina - *La construcción de la noticia*
36. J. Tusón - *El lujo del lenguaje*
37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, marketing y comunicación*
54. J. C. Pearson y otros - *Comunicación y género*
55. R. Ellis y A. McLintock - *Teoría y práctica de la comunicación humana*
56. L. Vilches - *La televisión*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*
59. C. Baylon y P. Fabre - *La semántica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. E. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
69. G. Durandin - *La información, la desinformación y la realidad*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
74. T. A. Sebeok - *Signos: una introducción a la semiótica*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
79. J. Bryant y D. Zillman - *Efectos mediáticos*
82. T. A. Van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
83. A. Mucchielli - *Psicología de la comunicación*
88. P. J. Maarek - *Marketing político y comunicación*
90. J. Curran y otros (comps.) - *Estudios culturales y comunicación*
91. A. Mattelart y M. Mattelart - *Historias de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*
97. J. Lyons - *Semántica lingüística*
99. A. Mattelart - *La mundialización de la comunicación*
100. E. McLuhan y F. Zingrone (comps.) - *McLuhan escritos esenciales*
101. J. B. Thompson - *Los media y la modernidad*
105. V. Nightingale - *El estudio de las audiencias*
109. R. Whitaker - *El fin de la privacidad*
112. J. Langer - *La televisión sensacionalista*
121. P. Pavis - *El análisis de los espectáculos*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
123. J. J. O'Donnell - *Avatares de la palabra*
124. R. Barthes - *La Torre Eiffel*
125. R. Debray - *Introducción a la mediología*
132. A. Mattelart - *Historia de la sociedad de la información*
136. R. Barthes - *Variaciones sobre la literatura*
137. R. Barthes - *Variaciones sobre la escritura*
138. I. Moreno - *Musas y nuevas tecnologías*
143. C. Barker - *Televisión, globalización e identidades culturales*
144. M.-L. Ryan - *La narración como realidad virtual*
147. J. Gilbert y E. Pearson - *Cultura y políticas de la música dance*
148. J. Puig - *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos*
153. A. Mattelart y É. Neveu - *Introducción a los estudios culturales*
157. D. Hebdige - *Subcultura*

Dick Hebdige

# Subcultura

## El significado del estilo

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Subculture. The Meaning of Style*
Publicado en inglés, en 2002, por Routledge, an imprint of the Taylor and Francis Group, Londres y Nueva York
Originalmente publicado en 1979 por Methuen & Co. Ltd.

Traducción de Carles Roche

Cubierta de Mario Eskenazi

cultura Libre

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1979 Dick Hebdige
© 2004 de la traducción, Carles Roche
© 2004 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1609-X
Depósito legal: B-31.208/2004

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

# Sumario

**Agradecimientos** . . . . . 11
**Introducción: subcultura y estilo** . . . . . 13

**UNO** . . . . . 17
De la cultura a la hegemonía . . . . . 17

PRIMERA PARTE: ALGUNOS ESTUDIOS DE CASOS

**DOS** . . . . . 39
Vacaciones en el sol: el triunfo de Mister Rotten 39
Bostezos en Babilonia. . . . . 43

**TRES**. . . . . 49
Regreso a África. . . . . 49
La solución rastafari. . . . . 53

El *reggae* y el rastafarianismo . . . . . 55
Éxodo: una travesía en dos direcciones . . . . . 60

**CUATRO** . . . . . 69
*Hipsters, beats* y *teddy boys* . . . . . 69
Elegancia de producción nacional: el estilo de los *mods* . . . . . 76
Piel blanca, máscara negra . . . . . 79
Glam y glitter rock: el *camp* albino y otras diversiones . . . . . 85
Raíces decoloradas: los *punks* y la identidad étnica blanca . . . . . 89

SEGUNDA PARTE: UNA INTERPRETACIÓN

**CINCO** . . . . . 103
Función de la subcultura . . . . . 103
Especificidad: dos clases de *teddy boy* . . . . . 112
Las fuentes del estilo . . . . . 117

**SEIS** . . . . . 125
Subcultura: la ruptura antinatural . . . . . 125
Dos formas de integración . . . . . 128

**SIETE** . . . . . 139
El estilo como comunicación intencional . . . . 139
El estilo como bricolaje . . . . . 142
Un revulsivo para el estilo: el estilo repulsivo . 147



**OCHO** . . . . . 157
El estilo como homología . . . . . 157
El estilo como práctica significante . . . . . 162

**NUEVE** . . . . . 175
De acuerdo, es Cultura. Pero ¿es Arte? . . . . . 175

**CONCLUSIÓN** . . . . . 183

**Notas** . . . . . 193
**Bibliografía** . . . . . 223
**Otras lecturas recomendadas** . . . . . 235

**Índice analítico y de nombres** . . . . . 247

# Agradecimientos

Son muchos los que, de un modo u otro, han colaborado en la escritura de este libro. En especial, quisiera agradecer a Jessica Pickard y a Stuart Hall el tiempo que generosamente concedieron a la lectura y comentario del manuscrito. Gracias también a los profesores y alumnos del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham y a Geoff Hurd, de la Politécnica de Wolverhampton, por mantenerme en contacto con los debates clave. También quiero dar las gracias a la señora Erica Pickard por todo el tiempo y el talento invertidos en la confección de este manuscrito. Por último, gracias a Duffy, Mike, Don y Bridie por vivir durante tantos años dentro de los límites de la ley sin encasillarse.

# Introducción: subcultura y estilo

He podido conseguir una veintena de fotografías y las he pegado con miga de pan mascada al dorso del reglamento de cartón que cuelga de la pared. Algunas están pinchadas con trocitos de alambre de latón que me trae el contramaestre y en el cual he de enfilar cuentas de vidrio coloreadas. Con estas mismas cuentas con las que los reclusos de al lado hacen coronas mortuorias, he fabricado, para los más puramente criminales, marcos en forma de estrella. Por la noche, igual que vosotros abrís la ventana que da a la calle, vuelvo hacia mí el reverso del reglamento. Sonrisas y muecas, inexorables unas y otras, me entran por todos los orificios ofrecidos... Presiden mis más trilladas costumbres (Genet, 1966a).*

* Jean Genet, *Santa María de las Flores*, Madrid, Debate, 1994, y *Diario del ladrón*, Madrid, Debate, 1994. (*N. del t.*)

En las primeras páginas del *Diario del ladrón*, Jean Genet describe cómo, tras una redada, la policía española le confisca un tubo de vaselina. Ese «miserable y sucio objeto» hallado en su poder, que proclama su homosexualidad al mundo, se convierte para Genet en una especie de garantía, «el signo de una gracia secreta que pronto iba a salvarme del desprecio». El descubrimiento de la vaselina es recibido con carcajadas en la oficina de registros de la comisaría, y los policías, «que olían a ajo, a sudor y a aceite, pero... tenían la fuerza de su seguridad moral», le lanzan una andanada de indirectas hostiles. El autor ríe —«dolorosamente»— con ellos; pero luego, en su celda, nos confesará: «La imagen de ese tubo de vaselina ya no me dejó».

> Estaba, sin embargo, seguro de que aquel canijo objeto, tan humilde, los desafiaría; sólo con su presencia sabría sacar de quicio a toda la policía del mundo, atraería sobre sí los desprecios, los odios, las iras virulentas y mudas (Genet, 1967).

He querido empezar con estos extractos de Genet porque él es uno de quienes más a fondo han explorado, tanto en su vida como en su arte, las implicaciones subversivas del estilo. Volveré con frecuencia a los grandes temas de Genet: el estatuto y significado de la revuelta, el estilo entendido como forma de Rechazo, el delito elevado a forma de arte (aunque en nuestro caso los «delitos» se limiten a una mera infracción de códigos). Como a Genet, nos interesa la subcultura, las formas y rituales expresivos de esos grupos subordinados —*teddy boys*, *mods*, *rockers*, *skinheads* y *punks*— tan pronto despreciados y denunciados como entronizados, esos grupos que, según soplen los vientos de la época, son vistos como amenazas para el orden público o como inofensivos bufones. También nos intrigan, como a Genet, los objetos más triviales —un imperdible, un zapato de punta, una motocicleta—, objetos que pese a todo cobran, como el tubo de vaselina, una dimensión simbólica, y acaban convirtiéndose en una especie de estigmas, en las pruebas de un exilio autoinfligido. Y por último debemos, como Genet, tratar de recrear la dialéctica acción-reacción que da sentido a esos objetos. Porque, al igual que el conflicto entre la sexualidad «antinatural» de Genet y la indignación «legítima» de la policía puede condensarse en un objeto único, las tensiones entre grupos dominantes y grupos subordinados pueden verse reflejadas en las superficies de la subcultura, en unos estilos confeccionados a partir de objetos cotidianos dotados de un doble significado: por un lado, advierten al mundo «normal» de los peligros de una siniestra presencia —la de la diferencia— y atraen sobre sí vagas sospechas, risas incómodas, «iras virulentas y mudas». Por otro lado, para quienes los erigen en iconos y los esgrimen como evangelio o como anatema, estos objetos se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor. Al rememorar su humillación a manos de la policía, Genet halla consuelo en el tubo de vaselina. Pasa a ser un símbolo de su «victoria». «Me habría batido hasta la muerte antes que renegar de este ridículo utensilio» (Genet, 1967).

De modo que el significado de la subcultura siempre es centro de disputa, y el estilo el área donde el conflicto entre definiciones reviste el mayor dramatismo. Por esta razón, buena parte de este libro se dedica a describir el

proceso mediante el cual a los objetos se les atribuye significado dentro de la subcultura y se les hace significar en forma de «estilo». Como en las novelas de Genet, el proceso arranca con un atentado contra el orden natural, aunque en el caso que nos ocupa la desviación pueda parecer más bien leve: dejarse crecer tupé, comprar un *scooter* o un disco o ciertas clases de indumentaria. Como sea, el proceso desemboca en la construcción de un estilo, en un gesto de desafío o de repulsa, una sonrisa o un rictus de desdén. Indica un Rechazo. Quiero creer que ese Rechazo tiene razón de ser, que esos gestos poseen un significado, que sonrisas y muecas revisten algún valor subversivo, aun cuando, en última instancia, al igual que las fotografías de delincuentes de Genet, no sean otra cosa que la cara oculta de las normas, como los *graffiti* en el muro de la prisión.

Con todo, los *graffiti* pueden constituir una lectura fascinante. Llaman poderosamente la atención. Expresan tanto la impotencia como cierto poder, el poder de desfigurar (lo dice Norman Mailer: «Tu presencia en la Presencia de ellos [...] dejar escrito tu alias en su territorio» [Mailer, 1974]). Con este libro me propongo descifrar los *graffiti*, elucidar los significados inscritos en los diferentes estilos juveniles de posguerra. Pero antes de pasar a examinar las subculturas una a una, primero tenemos que definir los términos fundamentales. La palabra «subcultura» rebosa de misterio. Sugiere algo secreto, juramentos masónicos, un inframundo. Y también invoca el concepto, más amplio y no menos enrevesado, de «cultura». Tendremos que empezar, pues, con la idea de cultura.

# UNO

## De la cultura a la hegemonía

### CULTURA

> Cultura: cultivo, cuidado, en los autores cristianos, adoración; acción o práctica de cultivar el suelo; labranza, agricultura; cultivo o crianza de ciertos animales (peces, por ejemplo); desarrollo artificial de organismos microscópicos y los organismos así producidos; cultivo o desarrollo (de la mente, las facultades, las maneras), mejora o refinamiento por la educación y la formación; condición del ser formado o refinado; vertiente intelectual de la civilización; prosecución o especial atención o estudio dedicados a cualesquiera temas o actividades (*Oxford English Dictionary*).

Como demuestra esta definición, la cultura es un concepto bastante ambiguo. Refractada a través de siglos de uso, la palabra ha adquirido una serie de significados bastante dispares, a menudo contradictorios. Incluso como término científico, alude indistintamente a un proceso (desarrollo artificial de organismos microscópicos) y a un producto (organismos así producidos).* Más específicamente, desde finales del siglo XVIII los intelectuales y literatos ingleses lo han empleado para dirigir la atención de los críticos hacia todo un abanico de cuestiones polémicas. La «calidad de vida», las repercusiones en términos humanos de la mecanización, de la división del trabajo y de la creación de una sociedad de masas han sido discutidas en el amplio marco de lo que Raymond Williams llamó el debate de «Cultura y sociedad» (Williams, 1961). Si el sueño de una «sociedad orgánica» —la sociedad como un todo integrado y dotado de significado— ha sido tan longevo es, sobre todo, gracias a esta tradición de discrepancia y crítica. El sueño ha tenido dos trayectorias primordiales. Una conducía de vuelta al pasado y a la noción feudal de una comunidad estructurada por jerarquías. Aquí la cultura asumió una función rayana en lo sagrado. Su «perfección armoniosa» (Arnold, 1868) era esgrimida en contra del erial de la vida contemporánea.

La otra trayectoria, mucho menos frecuentada, nos lleva hacia el futuro, hacia una Utopía socialista donde la distinción entre trabajo y ocio iba a ser anulada. Dos definiciones básicas de cultura emanaron de esta tradición,

* En castellano nos referiríamos, naturalmente, a «cultivo» y no a «cultura». (*N. del t.*)



aun sin ser necesariamente congruentes con respecto a las dos trayectorias subrayadas más arriba. La primera —seguramente aquella con la que el lector estará más familiarizado— es esencialmente clásica y conservadora. Representa a la cultura como norma de excelencia estética: «Lo mejor que se ha pensado y dicho en este mundo» (Arnold, 1868), y deriva de una apreciación de la forma estética «clásica» (ópera, ballet, teatro, literatura, arte). La segunda, cuyos orígenes se remontan según Williams hasta Harder y el siglo XVIII (Williams, 1976), tiene un punto de partida antropológico. Aquí, el término «cultura» se refiere a

> [...] un modo específico de vida que expresa determinados significados y valores no sólo en el arte y la enseñanza, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano. Analizar la cultura consiste, según esta definición, en dilucidar los significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida concreto, una cultura concreta (Williams, 1965).

El alcance de esta definición es, por supuesto, mucho mayor. En palabras de T. S. Eliot, abarca

> [...] todas las actividades e intereses particulares de un pueblo. El día del derbi, la regata de Henley, Cowes, el 12 de agosto, la final de la copa, las carreras de perros, el expositor de insignias, la diana y los dardos, el queso Wensleydale, la col hervida y troceada, la remolacha en vinagre, las iglesias góticas del siglo XIX, la música de Elgar [...] (Eliot, 1948).

Como observó Williams, el único modo de sustentar una definición de tales características fue fundar una empresa teórica nueva. En adelante, la teoría de la cultura implicaría el «estudio de las relaciones entre elementos en el seno de un modo de vida en su conjunto» (Williams, 1965). El énfasis pasó de los criterios inmutables a los históricos, de lo fijo a la transformación:

> [...] un énfasis que, a partir del estudio de los significados y valores concretos, aspire no tanto a compararlos como forma de establecer una escala, sino, por el estudio de sus modalidades de cambio, a descubrir ciertas causas generales o «tendencias» que nos permitan comprender mejor los procesos sociales y culturales en su conjunto (Williams, 1965).

Lo que proponía Williams era, pues, una formulación mucho más amplia de las relaciones entre cultura y sociedad, que mediante el análisis de los «significantes y valores concretos» tratase de sacar a la luz las bases ocultas de la historia; las «causas generales» y las «tendencias» sociales generales que se esconden tras las apariencias manifiestas de una «vida cotidiana».

Al principio, cuando empezaron a arraigar en las universidades, los estudios culturales ocupaban un lugar bastante incómodo en la frontera entre estas dos definiciones contrapuestas —la cultura como norma de excelencia, la cultura como «un modo de vida en su conjunto»—, sin decantarse por ninguna de ellas como línea de investigación más provechosa. Richard Hoggart y Raymond Williams elaboraron una sentida crónica de la cultura obrera en forma de nostálgicos relatos de sus respectivas primeras infancias (Leeds en el caso de Hoggart [1958], un pueblo minero galés en el de Williams [1960]), pero sus trabajos dejan entrever una marcada predilección por las letras y la alfabetización,[1] así como un moralismo igualmente palpable. Hoggart deploraba el modo en que la comunidad de clase trabajadora tradicional —una comunidad de valores probados y demostrados pese al adusto paisaje en el que fue a radicar— se estaba viendo minada y sustituida por un «Mundo de Algodón de Azúcar» de emociones baratas y noveluchas, un mundo tan insípido como sórdido. Williams defendía tímidamente los nuevos *mass media*, pero lo que ante todo le preocupaba era afirmar unos criterios estéticos y morales para distinguir los productos válidos de la «basura»; el *jazz* —«una forma musical auténtica»— y el fútbol —«un juego maravilloso»— frente a las «noveluchas de sexo y violencia, las tiras dominicales y la última memez de la música popular» (Williams, 1965). En 1966 Hoggart sentó las bases sobre las que se fundarían los estudios culturales:



> En primer lugar, sin apreciar la buena literatura nadie podrá entender de manera cabal la naturaleza de la sociedad; en segundo, el análisis crítico literario puede aplicarse a ciertos fenómenos sociales además de la literatura «académicamente respetable» (por ejemplo, las artes populares, las comunicaciones de masas) y de este modo se iluminarán los significados que poseen para los individuos y las sociedades (Hoggart, 1966).

Paradójicamente, la idea implícita de que seguía siendo necesaria una sensibilidad literaria para «leer» la sociedad con la debida sutileza y que las dos ideas de cul-

tura podían en última instancia reconciliarse iba también a informar los primeros trabajos del escritor francés Roland Barthes, aunque en su caso la validación provenía de un método —la semiótica— entendido como una forma de leer signos (Hawkes, 1977).

## Barthes: mitos y signos

Utilizando modelos derivados de la obra del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, Barthes[2] quiso poner de relieve el carácter *arbitrario* de los fenómenos culturales, desvelando los significados latentes de una vida cotidiana que, a todos los efectos, era «perfectamente natural». A diferencia de Hoggart, Barthes no estaba interesado en distinguir entre el bien y el mal en la moderna cultura de masas, sino que sólo pretendía mostrar de qué modo *todas* las formas y *todos* los rituales, supuestamente espontáneos, de las sociedades burguesas contemporáneas están sujetos a una sistemática distorsión, siempre susceptibles de verse de-historizados, «naturalizados», convertidos en mito:

> Toda Francia está anegada en esta ideología anónima: nuestra prensa, nuestro cine, nuestro teatro, nuestra literatura de gran tirada, nuestros ceremoniales, nuestra justicia, nuestra diplomacia, nuestras conversaciones, la temperatura que hace, el crimen que se juzga, el casamiento que nos conmueve, la cocina que se sueña tener, la ropa que se lleva, todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía se hace y nos hace de las relaciones del hombre y el mundo (Barthes, 1972).



Como en Eliot, para Barthes la idea de cultura traspasa los límites de la biblioteca, el teatro y la ópera para abarcar el conjunto de la vida cotidiana. Pero esta vida cotidiana está cargada para Barthes de una trascendencia más insidiosa y de organización más sistemática. Partiendo de la premisa de que el «mito es un tipo de discurso», en *Mitologías* Barthes se propone examinar el conjunto, generalmente oculto, de reglas, códigos y convenciones que provocan que los significantes característicos de grupos sociales específicos (los que ocupan el poder, por ejemplo) se conviertan en universales y «dados» para el resto de la sociedad. En fenómenos tan dispares como un combate de lucha, un escritor de vacaciones, una guía turística, Barthes encuentra una misma naturaleza artificial, una misma médula ideológica. Cada uno de ellos había sido expuesto a idéntica retórica dominante (la retórica del sentido común) para convertirse en mito, en puro elemento de un «sistema semiológico de segundo orden» (Barthes, 1972). (Barthes pone el ejemplo de una fotografía de *París-Match* en la que un soldado negro saluda la bandera francesa, que posee connotación simbólica de primer y de segundo orden: [1] gesto de lealtad, pero también [2] «Francia es un gran imperio, y todos sus hijos, sin discriminaciones de color, sirven fielmente bajo su bandera».)

La aplicación por parte de Barthes de un método basado en la lingüística a otros sistemas de discurso distintos al lenguaje (la moda, el cine, la comida, etc.) abrió perspectivas completamente nuevas para los estudios culturales contemporáneos. Se esperaba que la invisible sutura entre lenguaje, experiencia y realidad pudiese ser localizada y desenmascarada mediante un análisis semió-

tico de este tipo, y se descubriría cuál era el significado de la brecha entre el intelectual alienado y el mundo «real», y que ésta desaparecería como por milagro en ese mismo momento. Además, bajo la batuta de Barthes, la semiótica prometió nada menos que reconciliar las dos definiciones opuestas de cultura sobre las que tan ambiguamente fueron postulados los estudios culturales: un maridaje entre convicción moral (en este caso, las creencias marxistas de Barthes) y temas populares: el estudio de todo el modo de vida de una sociedad en su conjunto.

Eso no significa que la semiótica encajase con facilidad dentro del proyecto de los estudios culturales. Por más que Barthes compartiera las inquietudes literarias de Hoggart y Williams, su obra introdujo una nueva «problemática»[3] marxista ajena a la tradición británica del «comentario social», comprometido y en buena medida desprovisto de bases teóricas. El resultado fue que, de repente, el viejo debate pareció limitado. Daba la impresión, en palabras de E. P. Thompson, de que sólo reflejaba las pequeñas inquietudes de un grupo de «caballeros diletantes». Thompson quería reemplazar la definición williamsiana de la teoría de la cultura como «una teoría de las relaciones entre elementos dentro de un modo de vida en su conjunto» por su propia formulación, más rigurosamente marxista: «El estudio de las relaciones dentro de un modo de *conflicto* en su conjunto». Hacía falta un esquema más analítico; había que aprender un nuevo vocabulario. Como parte de ese proceso de teorización, la palabra «ideología» acabó adoptando una gama de significados mucho más amplia que antes. Barthes, como hemos visto, había encontrado una «ideología anónima» que calaba en todos los niveles posibles de la vida social,



que se inscribía en el más mundano de los ritos, determinando la más azarosa de las relaciones sociales. Pero ¿cómo puede la ideología ser «anónima», y cómo puede revestir una tal trascendencia? Antes de ensayar cualquier lectura del estilo subcultural, debemos definir con mayor precisión el término «ideología».

## Ideología: una relación vivida

En *La ideología alemana*, Marx muestra cómo el fundamento de la estructura económica capitalista (la plusvalía, hábilmente definida por Godelier cuando dijo que «El beneficio [...] es trabajo impagado» [Godelier, 1970]) es ocultado a la conciencia de los agentes de producción. La incapacidad de atravesar la opacidad de las apariencias para ver las relaciones reales subyacentes en ellas no es consecuencia directa de ningún tipo de operación de enmascaramiento premeditadamente ejecutada por individuos, grupos sociales o instituciones. Todo lo contrario: por definición, la ideología discurre *por debajo* de la conciencia. Es ahí, en el plano del «sentido común ordinario», donde los marcos de referencia ideológicos están más firmemente sedimentados y donde más efectivos resultan, porque es ahí donde su carácter ideológico se disimula más eficazmente. En palabras de Stuart Hall:

> Es precisamente su «espontaneidad», su transparencia, su «naturalidad», su rechazo a examinar las premisas en las que se basa, su resistencia a los cambios o las modificaciones, su efecto de reconocimiento instantáneo, y el

> círculo cerrado en el que se mueve los que determinan que el sentido común sea, a un tiempo, «espontáneo», ideológico e *inconsciente*. Con el sentido común no se puede descubrir *cómo son las cosas*; a lo sumo, se aprende de *dónde encajan* en el esquema existente de las cosas. De este modo, su aparente incuestionabilidad lo instaura como un medio cuya supuesta transparencia tiene por objeto volver *invisibles* sus propias premisas y presupuestos (Hall, 1977).

Dado que la ideología satura el discurso cotidiano en forma de sentido común, no puede ser puesta entre paréntesis y separada de la vida cotidiana como un conjunto independiente de «opiniones políticas» o «puntos de vista partidistas». Ni tampoco puede ser reducida a las dimensiones abstractas de una «visión del mundo» o empleada en el típico sentido marxista de «falsa conciencia». Como señaló Louis Althusser:

> [...] la ideología tiene muy poco que ver con la «conciencia» [...] Es profundamente *inconsciente* [...] Sin duda la ideología es un sistema de representación, pero en la mayoría de los casos tales representaciones nada tienen que ver con la «conciencia»: suelen ser imágenes y a veces conceptos, pero es sobre todo en cuanto *estructuras* como se imponen a la gran mayoría de hombres, no a través de su «conciencia». Son objetos culturales percibidos-aceptados-sufridos y funcionalmente actúan en los hombres a través de un proceso que permanece inadvertido para ellos (Althusser, 1969).

Aunque aquí Althusser se esté refiriendo a estructuras como la familia, las instituciones culturales y políticas,



etc., para ilustrar la cuestión nos podemos valer fácilmente de una estructura física como ejemplo. La mayoría de centros educativos modernos, pese a la aparente neutralidad de los materiales con que están construidos (ladrillo rojo, teja blanca, etc.) son portadores de supuestos ideológicos implícitos que, literalmente, se inscriben en la propia arquitectura. La categorización del conocimiento en artes y ciencias se reproduce en el sistema de facultades, que alberga disciplinas distintas en edificios distintos, y la mayoría de universidades mantienen las divisiones tradicionales y dedican una planta a cada especialidad. Además, la relación jerárquica entre profesor y alumno está inscrita en el propio diseño del aula de conferencias, donde la distribución de los asientos —bancos escalonados en gradas ante un estrado elevado— dictan el flujo de información y sirven para «naturalizar» la autoridad profesoral. Así, toda una serie de decisiones acerca de qué es posible y qué no es posible en la educación ya han sido tomadas, aunque sea inconscientemente, incluso antes de que se decida el contenido de cada uno de los cursos.

Estas decisiones ayudan a establecer los límites no sólo de lo que se enseña sino de *cómo* se enseña. Los edificios *reproducen* literalmente en términos concretos las nociones (ideológicas) dominantes acerca de *qué es* la educación, y a través de ese proceso la estructura educacional, que por supuesto puede modificarse, pasa a ocupar un lugar incuestionable y se presenta como «dada» (esto es, como inmutable). En nuestro ejemplo, los esquemas de nuestro pensamiento han sido traducidos en ladrillos y argamasa reales.

De modo que los individuos sólo hacen suyas las relaciones y los procesos sociales a través de las formas en

que éstos les son representados. Como hemos podido ver, esas formas no son en absoluto transparentes. Vienen envueltas en un «sentido común» que las refrenda al tiempo que las adultera. Esos «objetos culturales percibidos-aceptados-sufridos» son, precisamente, los que la semiótica pretende «interrogar» y descifrar. Todos los aspectos de la cultura poseen un valor semiótico, y los fenómenos en apariencia más incuestionables pueden funcionar como signos, esto es, como elementos en sistemas de comunicación regidos por normas y códigos semánticos no directamente aprehendidos por la experiencia. Estos signos son tan opacos como las relaciones sociales que los producen y que ellos re-presentan. En otras palabras, toda significación conlleva una dimensión ideológica:

> Un signo no existe simplemente como parte de la realidad, sino que refleja y refracta otra realidad. Por lo tanto, puede distorsionar esa realidad o serle fiel, o bien percibirla desde un punto de vista especial, etcétera. Todo signo está sujeto a criterios de valoración ideológica [...] El dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos. Ambos son equiparables. Cuando un signo está presente, la ideología también lo está. Todo lo ideológico reviste un valor semiótico (Volosinov, 1973).

Para sacar a la luz la dimensión ideológica de los signos, primero deben tratarse de desentrañar los códigos empleados para organizar el significado. Especial importancia tienen los códigos «connotativos». Como afirma Stuart Hall, «[...] cubren el rostro de la vida social y la vuelven clasificable, inteligible, significativa» (Hall, 1977).



A continuación Hall describe esos códigos como «mapas de significado» que son necesariamente el producto de una selección. Recorren transversalmente toda una serie de significados potenciales, liberando algunos de ellos y excluyendo otros del terreno de juego. Estamos acostumbrados a habitar esos mapas con la misma certeza con la que habitamos el mundo «real»: nos «piensan» en la misma medida en que los «pensamos», y en sí esto resulta bastante «natural». Todas las sociedades humanas se *reproducen* a sí mismas de este modo, mediante un proceso de «naturalización». A través de este proceso —suerte de reflejo inevitable de toda vida social—, los conjuntos *concretos* de relaciones sociales, las formas *concretas* de organizar el mundo se nos aparecen como universales y eternas. A eso se refiere Althusser (1971) cuando dice que «la ideología no tiene historia» y que la ideología en este sentido general será siempre «un elemento esencial de toda formación social» (Althusser y Balibar, 1968).

Sin embargo, en sociedades muy complejas como la nuestra, que funcionan mediante un sofisticado sistema de división (esto es, especialización) del trabajo, la clave de todo tiene que ver con las ideologías específicas, las que representan los intereses de los grupos y las clases predominantes en un momento dado, en una situación dada. Para abordar este asunto primero debe tomarse en consideración el modo en que el poder se distribuye en nuestra sociedad. Es decir, tenemos que preguntarnos qué grupos y clases participan en la definición, ordenación y clasificación del mundo social. Por ejemplo, a poco que pensemos en ello nos daremos cuenta de que el acceso a los medios de difusión de las ideas en nuestra sociedad (esto es, principalmente los *mass media*) *no es* igual para todas las clases. Algunos gru-

pos tienen más voz y más voto, más opciones de dictar normas, de organizar significado, mientras que la situación de otros es más desfavorable, tienen menos poder para producir e imponer al mundo sus definiciones del mundo.

De modo que, cuando miramos por debajo del nivel de la «ideología-en-general» para ver cómo operan las ideologías específicas, cómo algunas adquieren poder y otras se mantienen en la marginación, comprobamos que en las democracias avanzadas de Occidente el terreno ideológico no es en modo alguno neutral. Volviendo a los códigos «connotativos» mencionados por Stuart Hall, podemos ver que esos «mapas de significado» están cargados de una trascendencia potencialmente explosiva porque están trazados y retrazados siguiendo las líneas establecidas por los discursos *dominantes* sobre la realidad, las ideologías *dominantes*. Así que tienden a representar, por oscura y contradictoriamente que sea, los intereses de los grupos *dominantes* de la sociedad.

Para entender la cuestión tenemos que citar a Marx:

> Las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas dominantes, es decir, la clase que es la fuerza *material* dominante de la sociedad es al mismo tiempo su fuerza *intelectual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios de producción material controla a la vez los medios de producción mental, de modo que, en términos generales, las ideas de quienes carecen de medios de producción mental se someten a ella. Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes vertidas en forma de ideas; las relaciones que hacen de una clase la clase dominante son las mismas que hacen dominantes sus ideas (Marx y Engels, 1970).



Ésta es la base de la teoría de Antonio Gramsci de la *hegemonía*, que proporciona la explicación más eficaz de cómo se mantiene la dominación en las sociedades capitalistas avanzadas.

## Hegemonía: el equilibrio en movimiento

> «La sociedad no podrá compartir un sistema de comunicación común mientras siga dividida en clases enfrentadas» (Brecht, *Pequeño organum para el teatro*).

El término hegemonía alude a una situación en la que una alianza provisional de determinados grupos sociales puede ejercer una «autoridad social total» sobre otros grupos subordinados, no sólo por coerción o imposición directa de las ideas dominantes, sino «ganándose y configurando la aceptación de manera tal que el poder de las clases dominantes parezca a la vez legítimo y natural» (Hall, 1977). La hegemonía sólo se mantendrá a condición de que las clases dominantes «consigan poner de su lado todas las definiciones opositoras» (Hall, 1977), con lo que todos los grupos subordinados estarán, si no controlados, sí por lo menos contenidos dentro de un espacio ideológico que no parecerá en absoluto «ideológico»: que, en cambio, se mostrará como permanente y «natural», externo a la historia, como si estuviera más allá de los intereses concretos (véase *Social Trends*, nº 6, 1975).

Así es como, según Barthes, la «mitología» desempeña su función vital de naturalización y normalización, siendo *Mitologías* la más contundente demostración barthesiana del alcance de tales formas y significados nor-

malizados. Sin embargo, Gramsci añade la importante cláusula que dice que el poder hegemónico, precisamente *porque* requiere del consentimiento de la mayoría dominada, jamás podrá ser ejercido de forma permanente por la misma alianza de «fracciones de clase». Como ya hemos señalado, «la hegemonía [...] no es universal y "dada" para el dominio perpetuo de una clase determinada. Debe ser conquistada, reproducida, sostenida. Como dijo Gramsci, la hegemonía es un "equilibro móvil" que contiene relaciones de fuerzas favorables o desfavorables a esta o aquella tendencia» (Hall y otros, 1976a).

De la misma manera, no es posible normalizar permanentemente las formas. Éstas siempre pueden ser deconstruidas, desmitificadas, por un «mitologista» como Barthes. Además, las mercancías pueden ser simbólicamente «recuperadas» en la vida cotidiana y dotadas de significados implícitamente opuestos por parte de quienes en un principio las produjeron. La simbiosis entre ideología y orden social, entre producción y reproducción, ni es ni fija ni está garantizada. Puede verse vulnerada. El consenso puede romperse, o ser cuestionado o anulado, y la resistencia a los grupos dominantes no tiene por qué ser siempre descartada sin más o automáticamente incorporada. Aunque, como ha escrito Lefebvre, vivamos en una sociedad donde «[...] en la práctica los objetos se convierten en signos y los signos en objetos y una segunda naturaleza ocupa el lugar de la primera, la capa inicial de la realidad perceptible» (Lefebvre, 1971), existen siempre, como él mismo aduce, «objeciones y contradicciones que entorpecen el cierre del circuito» entre signo y objeto, entre producción y reproducción.



Podemos volver ahora al significado de las subculturas juveniles, pues la emergencia de estos grupos ha marcado espectacularmente el fracaso del consenso en la era de posguerra. En los siguientes capítulos veremos que lo que se expresa en la subcultura son precisamente las objeciones y contradicciones del tipo descrito por Lefebvre. Con todo, el desafío a la hegemonía representado por las subculturas no emana directamente de ellas: en realidad se expresa sesgadamente en el estilo. Las objeciones y contradicciones quedan planteadas y exhibidas (y, como veremos, «mágicamente resueltas») en el nivel profundamente superficial de las apariencias: esto es, en el nivel de los signos. Ya que la comunidad-signo, la comunidad de consumidores de mitos, no es un corpus homogéneo. Como escribió Volosinov, se entrecruza con las clases:

> La clase no coincide con la comunidad-signo, esto es, con la totalidad de usuarios de un mismo conjunto de signos de comunicación ideológica. Así pues, clases distintas emplearán un mismo y único lenguaje. Resulta de ello que acentos de orientación diversa intersectan en cada signo ideológico. El signo se convierte en el escenario de la lucha de clases (Volosinov, 1973).

La lucha entre diferentes discursos, diferentes definiciones y significados dentro de la ideología es siempre, por consiguiente y al mismo tiempo, una lucha dentro de la significación: una lucha por la posesión del signo que se extiende hasta las áreas más triviales de la vida cotidiana. Volviendo una vez más a nuestros ejemplos de la introducción, los imperdibles y los tubos de vaselina, vemos que tales artículos se abren, ciertamente, a una doble

inflexión: a usos tanto «legítimos» como «ilegítimos». Estos «objetos humildes» pueden ser mágicamente incautados, «robados» por grupos subordinados que les adjudicarán significados «secretos»: significados que expresan, en código, una forma de resistencia al orden que garantiza la continuidad de su subordinación.

El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van «contra natura», interrumpiendo el proceso de «normalización». Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la «mayoría silenciosa», que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso. Nuestra tarea, como la de Barthes, consistirá en discernir los mensajes codificados que se ocultan tras las brillantes superficies del estilo, en trazarlos como «mapas del significado» que, veladamente, re-presentan esas mismas contradicciones que están destinados a resolver o disimular.

Los académicos que adoptan un punto de vista semiótico no son los únicos en leer significaciones en las fértiles superficies de la vida. La existencia de subculturas espectaculares abre incesantemente esas superficies a otras lecturas potencialmente subversivas. De nuevo Jean Genet, arquetipo del «antinatural» desviado, ejemplifica la práctica de la resistencia a través del estilo. A su manera, está tan convencido como Roland Barthes del carácter ideológico de los signos culturales. Siente, en la misma medida que él, la opresión de la red inconsútil de formas y significados que le incluye y le excluye al mismo tiempo. Como la de él, su lectura es parcial. Elabora su propia lista y extrae sus propias conclusiones:



> Me dejó atónito ese edificio tan severo cuyos detalles se unían en mi contra. Nada en el mundo es irrelevante: las estrellas en la manga de un general, las cotizaciones de bolsa, la recogida de la aceituna, el estilo de sistema jurídico, el mercado del trigo, los parterres [...] Nada. Este orden [...] tenía un significado: mi exilio (Genet, 1967).

Esta alienación ante la falaz «inocencia» de las apariencias es lo que inyecta en *teddy boys, mods, punks,* y sin duda en los futuros grupos de «desviados» hoy por hoy inimaginables, el ímpetu para pasar de la segunda «falsa naturaleza» del hombre (Barthes, 1972) a un artificio genuinamente expresivo; un estilo verdaderamente subterráneo. Como simbólica violación del orden social, un movimiento de esta índole atrae y seguirá atrayendo la atención, provocando censuras y actuando, lo veremos, como portador fundamental de significación en la subcultura.

Ninguna subcultura ha tratado con mayor ahínco de separarse del paisaje supuestamente incuestionable de las formas normalizadas como la de los *punks*; nadie como ellos ha buscado atraer sobre sí la desaprobación más vehemente. Por esta razón empezaremos con la era *punk*, y volveremos a ella a lo largo de estas páginas. Quizá resulte adecuado que los *punks*, que tanto reivindicaron el analfabetismo y que llevaron la irreverencia a tan radicales extremos, nos sirvan ahora para poner a prueba algunos de los métodos de «lectura» de signos desarrollados en el centenario debate sobre el carácter sagrado de la cultura.

*Primera parte*

# Algunos estudios de casos

# DOS

3 de abril de 1969, Marrakech
Lo que se lleva son los harapos carísimos hechos a medida y todas las locas mariposean por ahí vestidas de chico salvaje. Hay trajes Bowery que parecen manchados de orina y vómito, y cuando los miras de cerca descubres que son intrincados bordados de fino hilo de oro. Hay trajes de vagabundo del lino más delicado, trajes refinados y desgastadísimos [...] sombreros de fieltro adornados por ex yonkis [...] trajes de proxeneta chillones y baratos que resultan no ser tan baratos y además lo chillón es una sutil armonía de colores que sólo encuentras en las mejores tiendas del Chico Pobre [...] Es la segunda mano y muchos van mucho más lejos, hasta la sexta mano (William Burroughs, 1969).

## Vacaciones en el sol: el triunfo de Mister Rotten*

El verano británico de 1976 fue exageradamente seco y caluroso: un verano sin precedentes. De mayo a agosto Londres moría de sed, asfixiada bajo un cielo blanco y la inevitable niebla de los tubos de escape. Aclamado primero como bendición divina y «tónico» nacional por la prensa y la televisión (¿se rompía al fin la «maldición» británica?), el sol fue un breve bálsamo tras el monótono ciclo de titulares fatalistas que durante el invierno habían campado a sus anchas por la prensa sensacionalista. La

* «Holiday in the sun» es el título de un tema de los Sex Pistols. (*N. del t.*)

naturaleza desempeñó su inevitable función ideológica de «sustituto» para el resto de «malas noticias», suministrando pruebas tangibles de «mejoría» y relegando a un segundo término las huelgas y las disensiones. Con predecible regularidad, el optimista apunte final de *News at Ten* era ocupado por «criaturas radiantes» que sobrevolaban Oxford Street con sus bolsos Harem y sus bermudas, sus tops de bikini y sus polaroids. El sol era el complemento «pícaro» a la crisis: un epílogo desenfadado relleno de promesas tropicales. Hasta la crisis podía irse de vacaciones. Pero al correr las semanas y los meses y seguir la ola de calor, la vieja mitología apocalíptica del desastre se vio ratificada con creces. En un abrir y cerrar de ojos, el «milagro» pasó a ser lugar común, asunto cotidiano, hasta que una mañana, mediado el mes de julio, fue rebautizado como «trastorno inusitado»: un terrible, postrer, inesperado factor del declive de la Gran Bretaña.

La ola de calor fue oficialmente declarada sequía en agosto, se racionó el agua, las cosechas se echaron a perder y el césped de Hyde Park se tostó en delicados tonos siena. El fin estaba cerca y la imaginería de los Últimos Días volvió a asomar por la prensa. Categorías económicas, fenómenos culturales y naturales fueron víctimas de imprecaciones más duras de lo habitual hasta que la sequía cobró un significado casi metafísico. Nombraron a un ministro para la Sequía; para entonces la Naturaleza ya había sido oficialmente declarada «antinatural», y a las conclusiones de siempre se les añadió un necesario plus de ironía para que no traspasaran los límites del sentido común. A finales de agosto, dos hechos de envergadura mítica completamente distinta coincidieron para confirmar las peores predicciones: se demostró que el excesivo calor estaba poniendo en peligro la estructura misma de los hogares de la nación (agrietando sus cimientos) y en el carnaval de Notting Hill, tradicionalmente un paradigma de armonía racial, hubo un estallido de violencia. El festival caribeño, con todas su connotaciones turísticas de gente feliz y variopinta bailando alegres calipsos con exóticas vestimentas, se convirtió de golpe, e inexplicablemente, en una amenazadora congregación de negros furiosos y policías acosados. Hordas de jóvenes británicos de color pusieron la nota Soweto en las pantallas de la televisión nacional y conjuraron la alarmante estampa de otros negros, otros enfrentamientos, otros «largos y cálidos veranos». La humilde tapa de los cubos de basura, ingrediente básico de toda banda de percusión caribeña que se precie, símbolo del «espíritu del carnaval», adquirió un ominoso significado cuando los policías blancos la emplearon como desesperado escudo contra una furiosa lluvia de ladrillos.



Fue durante ese verano extraño y apocalíptico cuando el *punk* hizo su impresionante debut en la prensa musical.[1] En Londres, sobre todo en el sudoeste y más específicamente en las cercanías de King's Road, estaba cuajando un nuevo movimiento que combinaba elementos salidos de toda una serie de heterogéneos estilos juveniles. De hecho, el *punk* reivindicaba unos orígenes dudosos. Hebras de David Bowie y el *glitter-rock* fueron entretejidas con elementos del *proto-punk* americano (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), de la facción del *pub-rock* londinense inspirada por la subcultura *mod* de los sesenta (los 101-ers, los Gorillas, etc.), del *revival* del Canvey Island de los cuarenta y de las bandas *r&b* del sur de Londres (Dr. Feelgood, Lew Lewis, etc.), del *northern soul* y del *reggae*.

Como es lógico, la mezcla resultante fue algo inestable: todos esos elementos amenazaban sin cesar con separarse y regresar a sus fuentes originales. El *glam rock* aportó el narcisismo, el nihilismo y la confusión de géneros. El *punk* americano puso sobre la mesa una estética minimalista (por ejemplo, «Pinhead» de los Ramones o «I Stupid» de Crime), el culto a la Calle y una tendencia a la autolaceración. El *northern soul* (una subcultura verdaderamente secreta de jóvenes de clase media adoradores de la danza acrobática y del veloz *soul* norteamericano de los sesenta, cuyo centro eran clubes como el Wigan Casino) contribuyó con su subterránea tradición de ritmos rápidos, entrecortados, bailes en solitario y anfetaminas; el *reggae*, su aura exótica y peligrosa de identidad prohibida, su conciencia, sus trenzas y su impasibilidad. El *rhythm 'n blues* nacional fortaleció la estridencia y velocidad del *northern soul*, devolvió el *rock* a sus raíces y aportó una fuerte iconoclastia, una personalidad cien por cien británica y una muy selectiva apropiación de la herencia del *rock'n'roll*.

Esta insólita alianza de tradiciones musicales en apariencia incompatibles misteriosamente verificada en el *punk* se vio ratificada por un vestuario igualmente ecléctico que reproducía el mismo tipo de cacofonía en el plano visual. Todo ello, literalmente sujeto por imperdibles, se convertiría en el célebre y muy fotogénico fenómeno conocido como *punk* que, a lo largo de 1977, suministró a la prensa amarilla un bonito número de ejemplares tan previsibles como sensacionalistas y a la prensa de calidad un socorrido catálogo de normas espléndidamente quebrantadas. El *punk* reprodujo toda la historia de la indumentaria de las clases medias de posguerra en forma de *collage*, combinando elementos que en su origen pertenecían a épocas completamente distintas. Fue un caos de crestas y cazadoras de cuero, botas militares de goma y zapatos puntiagudos, playeras y gabardinas, rapados a lo *mod* y zancadas a lo *skinhead*, pantalones ajustados y calcetines multicolores, chaquetas militares cortas y botas con puntera metálica, todo ello aglutinado «en su sitio» y «fuera del tiempo» por las espectaculares sujeciones (imperdibles y pinzas de tender la ropa de plástico, correas *bondage* y trozos de cuerda), que tantas miradas entre el horror y la fascinación atrajeron sobre sí. El *punk* es, por lo tanto, un punto de partida singularmente apropiado para un estudio como el nuestro porque su estilo contiene reflejos distorsionados de todas las principales subculturas de posguerra. Pero antes de poder interpretar la significación de estas subculturas, debemos descifrar primero la secuencia en que se produjeron.



## Bostezos en Babilonia

La vida normal me aburre tanto que siempre que puedo me escapo (Steve Jones, miembro de los Sex Pistols, citado en *Melody Maker*).

Nada más apropiado que la síntesis «antinatural» del *punk* barriendo las calles de Londres durante aquel extraño verano. El apocalipsis estaba en el aire y la retórica del *punk* rezumaba apocalipsis: la clásica imaginería de la crisis y de la súbita transformación. Lo cierto es que las epifanías del *punk* fueron un tanto híbridas, y representaron la torpe e inestable confluencia de dos lenguajes radicalmente distintos: el *reggae* y el *rock*. Mientras los *punks* de

pelo erizado empezaban a congregarse en una tienda llamada Sex, situada en una esquina de King's Road apropiadamente denominada Worlds End, la publicación de *Diamond Dogs* (R.C.A. Victor, 1974) de David Bowie y el triunfo del «humanoide superalienado» se hizo coincidir de una forma u otra con el Día del Juicio Final del *reggae*, con el derrocamiento de Babilonia y con el fin de la alienación en general.

Encontramos aquí la primera de las contradicciones endémicas del *punk*, ya que las visiones del apocalipsis superficialmente fusionadas en el *punk* procedían de fuentes radicalmente antagónicas. Partiendo de una serie de fuentes «artísticas» reconocidas —la vanguardia literaria y el cine *underground*—, David Bowie y las bandas del *punk* neoyorquino habían forjado una estética decididamente irreverente y terminal. Patti Smith, *punk* americana y ex estudiante de arte, proclamó haber inventado una nueva forma, la «poesía rock», e incorporó en sus conciertos lecturas de Rimbaud y William Burroughs. Bowie también citaba la influencia de Burroughs y utilizaba su célebre técnica *cut-up* de yuxtaposiciones aleatorias para «componer» letras. Richard Hell empleó textos de Lautréamont y Huysmans. Las bandas británicas de *punk*, por lo general más jóvenes y con mayor voluntad proletaria, se mantuvieron casi siempre ajenas a la literatura. De todos modos, para bien o para mal, las fuentes literarias tuvieron una presencia sólida, aunque implícita, en la estética del *punk* británico. De manera similar, hubo vínculos (a través de Warhol y Wayne County en América, y a través de bandas surgidas en escuelas de arte como los Who y los Clash en Gran Bretaña) con el cine *underground* y la vanguardia artística.



A principios de los setenta, estas tendencias habían empezado a cristalizar en toda una estética nihilista; la emergencia de esa estética, junto a sus obsesiones características (una sexualidad polimórfica y a menudo decididamente perversa, un individualismo obsesivo, un sentido fragmentado del yo, etc.), generó no poca controversia entre quienes se interesaron por la cultura *rock* (véase Melly, 1972; Taylor y Wall, 1976). Del Jagger de *Performance* (Warner Bros, 1969) al Bowie en su versión «duque blanco», el espectro del dandi «ahogándose en su propia ópera» (Sartre, 1968) ha acosado al *rock* como quien dice desde sus propios bastidores y, en palabras de Ian Taylor y Dave Wall, «reproduce la alienación de la juventud respecto a sí misma» (1976). El *punk* representa la fase más reciente de este proceso. En el *punk*, la alienación se hizo casi tangible. Casi se podía tocar con la mano. Se exhibía ante las cámaras como «pasividad», como un vacío en la expresión (véase cualquier fotografía de cualquier grupo *punk*), como un negarse a hablar y posicionarse. Esta trayectoria —solipsismo, neurosis, furor cosmético— tuvo sus orígenes en el *rock*.

Una y otra vez, sin embargo, los dictados de esa irreverente estética se vieron contrarrestados por los imperativos moralizantes de otra forma musical: el *reggae*. El *reggae* ocupa el vértice opuesto de ese amplio espectro de influencias canalizadas por el *punk*. Ya en mayo de 1977 Jordan, el famoso dependiente de las tiendas *punk* Sex y Seditionaries, expresaba su predilección por el *reggae* frente a la *new wave* en las páginas del *New Musical Express* (7 de mayo de 1977). «Es la única música que bailamos [nosotros, esto es, Jordan y J. Rotten]». Aunque el propio Rotten insistiera en la relativa autonomía del

*punk* y el *reggae*, demostró ser un profundo conocedor de los arcanos del *reggae* en una serie de entrevistas realizadas a lo largo de 1977. Más que ningún otro, los Clash destacaron entre los grupos de *punk* por la enorme influencia de la iconografía visual del estilo callejero de los negros jamaicanos. Trajes caqui de campaña con estarcidos de los lemas caribeños DUB y HEAVY MANNERS, pantalones ajustados «sta-prest», zapatos *brogue* y *slip-ons*, incluso sombreros *pork-pie* (anchos, chatos y redondos), todos ellos fueron adoptados en distintos momentos por varios miembros del grupo. Además, el grupo tocó «White Riot», tema directamente inspirado por el Carnaval del 76, ante un fondo serigrafiado dedicado a los disturbios de Notting Hill, y compartió gira con una *discotheque reggae* encabezada por Don Letts, el dj negro rastafari que rodó el documental *Punk* mientras trabajaba en el Roxy Club de Covent Garden.

Como veremos, aunque parezcan entidades separadas y autónomas, el *punk* y las subculturas negras británicas vinculadas al *reggae* se comunicaron en un nivel estructural profundo. Pero no podremos descifrar correctamente el diálogo entre las dos formas sin antes entender en toda su amplitud la composición interna y el significado tanto del *reggae* como de las culturas juveniles británicas de clase obrera que precedieron al *punk*. Para ello, se imponen dos grandes tareas. Primero, rastrear las raíces del *reggae* en las Antillas y, segundo, reinterpretar la historia de la cultura juvenil británica de posguerra como una sucesión de respuestas diferenciales a la presencia de la inmigración negra en Gran Bretaña a partir de los años cincuenta. Una relectura como ésta requiere alejar el énfasis de las habituales áreas de interés —la escuela, la policía,



los medios de comunicación y la cultura parental (que de un modo u otro han sido tratados más o menos exhaustivamente por otros autores, véase, por ejemplo, Hall y otros, 1976)— y orientarlo a la dimensión, claramente subestimada a mi entender, de la raza y las relaciones raciales.

# TRES

¿Estás ahí, África de pecho abultado y muslo oblongo? África alunada, hierro forjado en el fuego, África de los millones de esclavos reales, África deportada, continente a la deriva, ¿estás ahí? Lenta te desvaneces, te refugias en el pasado, en relatos de náufragos, museos coloniales, obras de estudiosos; pero esta noche yo te invoco para asistir a una fiesta secreta (Jean Genet, 1966b).

## Regreso a África

Las diferencias entre el *rock* y el *reggae* deberían ser lo bastante obvias para ahorrarnos su documentación exhaustiva. Mark Kidel lo deja claro como el agua: «Mientras el *jazz* y el *rock* a menudo reflejan un frenesí anfetamínico, el *reggae* sintoniza con la indolencia de la marihuana» (crónica de un concierto de Bob Marley, *New Statesman*, 8 de julio de 1977). El *reggae* se inspira en una experiencia bastante específica (la de los negros en Jamaica y Gran Bretaña; toda una generación de jóvenes británicos de color ha formado bandas de *reggae* en los últimos años, por ejemplo, los Cimarons, Steel Pulse, Matumbi, Black Slate, Aswaad). Se formula en un estilo único y un lenguaje único: el dialecto jamaicano, esa forma fantasma «robada» al Amo[1] y misteriosamente declinada, «desmontada» y re-

compuesta en la ruta entre África y las Antillas. Adopta ritmos lentos y pesados, taciturnos. Se balancea dulcemente en torno a una línea de bajo más dominante, y a la vez más austera, que la del *rocksteady*.[2] La construcción de su retórica es más densa, y sus orígenes menos diversos; en buena medida emana de dos fuentes: una cultura oral característicamente jamaicana y una no menos característica apropiación de la Biblia. Hay marcados elementos del pentecostalismo jamaicano, de la «posesión por la Palabra», y el esquema de invocación y respuesta que une al predicador con su congregación queda reproducido en el *reggae*.[3] El *reggae* se dirige a una comunidad en tránsito a través de una serie de parámetros retrospectivos (el movimiento rastafari [véanse las págs. 53-60], el tema del Regreso a África), reflejo invertido de la secuencia histórica de las migraciones (África-Jamaica-Gran Bretaña). Constituye el registro viviente del viaje de un pueblo —de su paso de la esclavitud a la servidumbre—, viaje que puede rastrearse en los versos de la inimitable estructura del *reggae*.

África encuentra un eco en el *reggae* a través de su percusión característica. La voz de África en las Antillas ha sido tradicionalmente identificada con la insurrección y, en lo posible, silenciada (véase Hall, 1975). En concreto, la salvaguarda de las tradiciones africanas, como los tambores, se interpretó en el pasado por parte de las autoridades (Iglesia, gobiernos coloniales e incluso algunos «poscoloniales») como intrínsecamente subversiva, como una amenaza simbólica para la ley y el orden. Estas tradiciones proscritas no sólo se juzgaban antisociales y contrarias al espíritu cristiano, sino abierta y radicalmente paganas. Sugerían impronunciables ritos extranjeros, posibilitaban alianzas ilícitas y rencorosas que olían a discordias futuras. Apuntaban a la más oscura de las rebeliones: la celebración de la Negritud. Le restituían a esa «África deportada», a ese «continente a la deriva», un lugar privilegiado en el seno de la mitología negra. Y la simple existencia de esa mitología bastaba para infundir un temor inmenso en los corazones de algunos esclavistas blancos.



Así que África pasó a representar para los negros del Caribe un territorio prohibido, un Mundo Perdido, una Historia abandonada a la merced de los contradictorios mitos occidentales de la inocencia infantil y del mal consustancial al hombre. Se convirtió en un ilimitado continente mental situado en el extremo opuesto de la esclavitud. Allí se erigía un lugar donde todos los valores utópicos y antieuropeos al alcance de los negros desposeídos podían empezar a congregarse. Y, paradójicamente, sería la Biblia —el agente civilizador por excelencia— la fuente de esos valores alternativos y esos sueños de una vida mejor. Fue en el rastafarianismo donde estos dos núcleos simbólicos (el África Negra y la Biblia del Hombre Blanco), tan ostensiblemente antitéticos, se integraron con la máxima efectividad. Para comprender cómo fue posible tan herética convergencia, y cómo el metamensaje de la fe cristiana (sumisión al Amo) se vio tan radicalmente trascendido, debemos entender primero cómo se transmitió esa fe a los negros jamaicanos.

La Biblia es una fuerza determinante tanto para la música *reggae* como para la conciencia popular antillana en general. En el pasado, las autoridades coloniales habían empleado las Escrituras para inculcar valores occidentales y para introducir entre los africanos las nociones europeas de cultura, represión, alma, etc. Bajo sus sagrados auspicios iba a llegar la civilización: la cultura occidental cum-

pliría así su misión de conquista por mandato divino. Sustentada por el persistente dualismo de la retórica bíblica (el «Satán Negro» y el «Cordero de Dios blanco como la nieve»), la esclavitud podía florecer con la conciencia relativamente limpia, transformando al «salvaje» en siervo diligente e interponiendo el orden y las virtudes divinas entre los africanos desposeídos y su rebelde «naturaleza».

Sin embargo, esa colonización interna no pudo ser sino parcial e imperfecta. Con el paso de los años se hizo cada vez más evidente el hueco entre la práctica de la esclavitud y la ideología cristiana que inicialmente la «explicó». Las contradicciones se volvieron cada vez más difíciles de contener. Era inevitable que la comunidad negra empezase a buscar su propio reflejo en los textos bíblicos: el carácter abierto de las metáforas religiosas invitaba a otras tantas identificaciones. También la Biblia tenía su *lado oscuro*: una «África» que yacía dormida y olvidada en el interior del lenguaje del Amo blanco. Leyendo entre líneas, uno podía hacer que el Texto liberara esa África, la redimiera y se la devolviera al «virtuoso que sufre».

Por supuesto, la historia bíblica admite fácilmente interpretaciones exclusivamente negras.[4] En concreto, ofrece todo un abanico de metáforas idóneas para expresar la condición de la clase obrera antillana negra y pobre (Babilonia, los sufrientes israelitas) y una serie complementaria de respuestas metafóricas a los problemas que definen dicha condición (liberación de los Justos, castigo a los Malvados, el Día del Juicio, Sión, la Tierra Prometida). Cataloga con precisión y exhaustividad las pruebas y tribulaciones de la esclavitud (la historia de la nación judía) y recomienda una inmediata e interna «curación» de la herida abierta entre dolor y deseo (a través de la fe, la



gracia, el Espíritu Santo, etc.). Los estratos más profundos de la conciencia antillana se vieron influidos no sólo por arquetipos específicos sino por las modalidades características de discurso que generalmente los vehiculan (la parábola, el aforismo, etc.), proporcionando marcos de referencia totalmente flexibles y expresivos.

## La solución rastafari

De este modo, la Biblia se fusionó con la cultura oral de Jamaica, desempeñando una función semántica primaria, actuando como modelo literario (la Palabra de Dios). A la Biblia se le puede «hacer significar equívocamente todas las cosas» (Alfred Jarry, citado en Shattuck, 1969). Es el medio sumamente ambiguo para que la comunidad negra explique con absoluta inmediatez su posición subordinada dentro de una sociedad ajena.

Los rastafaris creen que el ascenso de Haille Selassie al trono de Etiopía en 1930 fue el cumplimiento de las profecías bíblicas y seculares sobre la inminente caída de «Babilonia» (es decir, las potencias coloniales blancas) y la liberación de las razas negras.

Tiene su lógica que una tradición de ferviente heterodoxia como ésta, que generó tantas lecturas «contenidas» de las misérrimas condiciones materiales de los jamaicanos, acabase produciendo la solución rastafari: el gesto de apropiación que arrancaría la perla negra de la ostra europea, que descubriría una «África» varada entre las páginas de la Biblia. Pues el rastafarianismo es una lectura que amenaza con rebatir el propio Texto sagrado, con desafiar la mismísima Palabra del Padre.

La profunda subversión de la Religión del hombre blanco que emplaza a Dios en Etiopía y al «sufriente» negro en Babilonia se ha mostrado especialmente atrayente para los jóvenes de clase obrera tanto en los guetos de Kingston como en las comunidades antillanas de Gran Bretaña. Dado el contexto, sobran las explicaciones. Pertrechado con sus «rastas»[5] y con su «justa ira», el *rastaman* resuelve de manera espectacular las contradicciones materiales que oprimen y definen a la comunidad antillana. Él descifra el *sufferation*, término clave en el vocabulario expresivo de la cultura del gueto,* nombrando sus causas históricas (colonialismo, explotación económica) y prometiendo la liberación a través del éxodo a «África». Él es la refutación viviente de Babilonia (esto es, la sociedad capitalista contemporánea), que no quiere negar la historia que le fue robada. Terco y obstinado, hace de la pobreza y el exilio «signos de grandeza»,** símbolos de su autoestima, billetes que le llevarán de vuelta al África y a Sión cuando Babilonia sea derribada. Y, aún más importante, dibuja sus «raíces» en rojo, verde y oro,*** disolviendo el abismo de siglos que separa a la comunidad antillana de su pasado y de una valoración positiva de su negritud.

Hasta finales de los sesenta por lo menos, los *rastas* fueron perseguidos por acentuar esas mismas diferencias

* *Sufferation*: padecimiento, pobreza, tribulaciones en grado extremo. (*N. del t.*)

** «Los signos más sórdidos se convertían para mí en los signos de la grandeza», Genet, 1967.

*** Los colores de la bandera etíope estampados en artículos tan dispares como insignias, chaquetas, camisetas, sandalias, *tams* (gorras de lana), bastones («varas correctivas»).



de raza y clase que el gobierno recién independizado de Jamaica trataba a la desesperada de ocultar.[6] Sin embargo, bajo el régimen más favorable de Manley,[7] a los rastafaris se les concedió cierto reconocimiento que marca el inicio de lo que fue descrito como una «revolución cultural» (entrevista con Stuart Hall, Radio 3, julio de 1977), un desplazamiento generalizado en los esquemas de desarrollo tanto industrial como ideológico[8] que se alejaba de Europa y América para acercarse a Cuba y el Tercer Mundo. Este desplazamiento coincide punto por punto con la evolución de la industria de la música popular jamaicana; y el *reggae* ha demostrado ser un medio idóneo para el «mensaje» *rasta*.

## El *reggae* y el rastafarianismo

Incluso en los discos *ska* de los primeros sesenta, bajo la «rudeza» (*rudeness*) y el compás ligero y punzante, corría una hebra de rastafarianismo (Don Drummond, Reco, etc.) que se hizo cada vez más palpable conforme avanzaba la década, hasta que el contingente *rasta* dentro del *reggae* empezó a fijar, más o menos exclusivamente, la dirección que la música iba a tomar. El *reggae* empezó a ralentizar su ritmo hasta adoptar un metabolismo casi africano. Las letras de las canciones viraron hacia la conciencia jamaicana, mientras su articulación se iba difuminando hasta evaporarse en el «dub»[9] y ser finalmente reemplazada por el «talk-over». El «dread» (temor), la *ganja* (marihuana), el mesianismo de este *reggae* «pesado», su retórica de sangre y fuego, su ritmo turbulento pueden atribuirse a la influencia *ras-*

*ta*. Y fue en gran medida a través del *reggae*, interpretado en «sound-systems» (discotecas frecuentadas por jóvenes de clase trabajadora) locales y sólo disponible a través de una red subterránea de pequeños minoristas, como el espíritu rastafari, las «rastas» y la identidad étnica se comunicaron a los miembros de la comunidad antillana de Gran Bretaña.

Para los jóvenes negros en el paro, el «heavy dub» y el «rockers»[10] fueron una banda sonora alternativa, mil veces preferible al hilo musical que plagaba los nuevos centros comerciales donde ellos se pasaban el día sin hacer nada,* sujetos a las azarosas tiranías del «sus».** Pero, naturalmente, los primitivos significados religiosos del rastafarianismo sufrieron ajustes en la transición.

En algún lugar entre Trenchtown y Ladbroke Grove, el culto Rastafari se había convertido en un «estilo»: una expresiva combinación de *locks* (trenzas), camuflaje caqui y «hierba» que decía en voz alta la alienación experimentada por muchos jóvenes negros británicos. La alienación apenas podía evitarse: estaba inscrita en las vidas de los jóvenes antillanos de clase obrera en forma de viviendas pobres, desempleo y acoso policial. Ya en 1969 se sabía que sus homólogos blancos tenían cinco veces más opciones de encontrar empleos cualificados (*Observer*, 14 de julio de 1968). Por lo demás, a lo largo de los sesenta las relaciones con la policía se habían venido deteriorando sin cesar. El proceso Mangrove, en

* Véase Corrigan, 1976, quien sostiene que el principal problema que experimentan los «chicos» es cómo «matar el tiempo».

** Arrestado bajo la Ley de «Personas Sospechosas» (Suspected Persons); véase *Time Out*, 5 de agosto de 1977.



1969, marcó el inicio de una larga serie de agrias confrontaciones entre la comunidad negra y las autoridades (el proceso Carib, el proceso Oval, el carnaval de 1976) que desembocó en una progresiva polarización.

Fue durante este período de animosidad creciente, en un momento en que el conflicto entre los jóvenes negros y la policía era abiertamente reconocido en la prensa, cuando la música *reggae* importada empezó a tratar directamente los problemas de raza y clase y a resucitar la herencia africana. El *reggae* y las formas que lo precedieron siempre habían aludido a esos problemas de manera sesgada. La mediación entre valores opuestos discurrió a través de una serie de arquetipos rebeldes: el «rude boy»,[11] el pistolero, el fullero, etc., que permanecieron firmemente ligados a lo *particular* y tendieron a celebrar el estatus *individual* de la revuelta.

Con el *dub* y el *heavy reggae*, esta rebelión multiplicó su difusión: se generalizó y se teorizó. De este modo, el heroico *rude boy* inmortalizado por el *ska* y el *rocksteady* —el delincuente solitario que, desesperado, se arroja contra una autoridad implacable— fue suplantado como núcleo identitario por el rastafari que quebranta la ley en un plano más profundo y a la vez más sutil. El *rasta* no sólo puso punto final al sombrío ciclo de solitario rechazo y condena oficial en el contexto de la ausente historia jamaicana, sino que lo desterró para siempre trasladando el conflicto a otros lugares, a las olvidadas superficies de la vida cotidiana. Al poner en tela de juicio las cuidadas articulaciones del sentido común (el aspecto, el lenguaje, etc.), el *rasta* llevó la cruzada más allá del obvio campo de batalla de la ley y el orden hasta el plano de lo «obvio» en sí. Fue aquí, literalmente en la «piel» de la formación social, donde el

movimiento rastafari resultó más francamente innovador, refractando el sistema de polaridades blanco-negro, haciendo de la negritud un signo positivo, una esencia pletórica de significado, un arma letal a la vez que sancionada por la divinidad. El proceso de ajuste que intensificó el conflicto interiorizándolo se vio reflejado en la música y halló su imagen exacta en la forma musical. Como ya se ha dicho, el *reggae* se hizo más oscuro y africano, el dialecto más impenetrable, la amenaza más manifiesta. Al mismo tiempo, las «Batallas en Orange Street» («Battle[s] on Orange Street», disco *ska* de Prince Buster), objeto de literales, sangrientas y, pese a todo, humorísticas crónicas en los sesenta, fueron reemplazadas por una generalizada «Guerra en Babilonia» («War inna Babylon», Max Romeo, Island, 1976). Esa «guerra» era doble: se libró en torno a ambiguas cuestiones que designaban una serie de relaciones a la vez reales e imaginarias (nexo raza-clase/Babilonia; explotación económica/sufrimiento bíblico), fue un combate tanto real como metafórico, que describió un mundo de formas sumidas en una maraña ideológica donde apariencia e ilusión eran sinónimos.

Claro que la guerra también tuvo sus dudosas compensaciones: un sentimiento de solidaridad y de proyecto, una identidad, un enemigo más o menos claramente definido. Incluso la tensión entre violencia y religión como posibles «soluciones» podía disminuir si el conflicto entre «Policías y ladrones» «que aterra a la nación con sus armas y su munición» («Police and Thieves», Junior Murvin, Island, 1977) se consideraba no sólo como el complemento sino como el *significado* de la incruenta batalla librada por los rastafaris en el terreno ideológico. Ese desplazamiento resultaba tanto más fácil cuanto más



se alejara uno de las fuentes originales del *reggae* y el rastafarianismo. En Gran Bretaña, en cada «sound-system» local, en cada ciudad importante donde los inmigrantes se hubieran asentado en número suficiente, un ejército de seres justos, de víctimas militantes, se congregaría para jurar lealtad a la bandera de Etiopía.

El «sound-system» fue, acaso quizá más que ninguna otra institución en la vida de los antillanos de clase trabajadora, el lugar donde la negritud pudo explorarse de forma más exhaustiva, donde mejor y más libremente pudo expresarse. Para una comunidad sitiada por la discriminación, la hostilidad, la sospecha y la más ciega incomprensión, el «sound-system» pasó a representar, sobre todo para los jóvenes, un valioso sanctasanctórum libre de influencias ajenas, un corazón negro cuyos latidos, siguiendo el invariable ritmo del *dub*, podían devolverte a África. En clubes como el Four Aces, en Seven Sisters Road, al norte de Londres, un público exclusivamente negro miraba a los ojos de Babilonia frente a frente, arrastrado por una resonante línea de bajo a su vez transportada por 1000 vatios de potencia. La energía casi podía tocarse con los dedos. Flotaba en el aire, invisible y eléctrica, canalizada por una batería de altavoces de fabricación casera. Estaba presente en todos y cada uno de los conjuros del «toast».[12] En una atmósfera de sonido vibrante, cargada de humo y de Némesis, no costaba imaginar que el «Día del Juicio Final» estuviera a la vuelta de la esquina; que cuando, finalmente, «brillase el relámpago», el «corazón débil caería y el negro justo seguiría en pie» («Lightning Flash», Big Youth, Klik, 1975), blindado por el temor vivido,[13] olvidado ya su antiguo sufrimiento.

Fue así como el «sound-system» pasó a asociarse con las formas más fuertes y «arraigadas» del *reggae*. Los dos entablaron una mutua dependencia; y de hecho fueron, a todos los efectos, idénticos. La música había quedado virtualmente desterrada de las ondas. Sólo podía vivir gracias a y mediante una voluminosa red de equipos y cables, válvulas y micrófonos que constituían el «sistema» y que, aun siendo legalmente propiedad de un empresario individual, eran en un sentido mucho más profundo propiedad de la comunidad. Y fue a través de la música, más que a través de ningún otro medio, como la comunicación con el pasado, con Jamaica y por lo tanto África, considerada vital para el mantenimiento de la identidad negra, fue posible. El «sistema» dejaba que fluyese el sonido; el sonido estaba íntimamente ligado a la noción de «cultura»; y si alguien atacaba al sistema, entonces la comunidad misma se sentía simbólicamente amenazada. El sistema se convirtió así en tierra sagrada, territorio a defender contra posibles contaminaciones de grupos blancos. La injerencia policial era, por supuesto, ásperamente recibida como un agravio y en algunos casos la mera presencia de los policías bastó para desatar las violentas represalias de la juventud negra. Los disturbios de Notting Hill en 1976[14] y el incidente del Carib Club en 1974[15] pueden interpretarse bajo esta luz, como simbólicas defensas del espacio comunitario.

## Éxodo: una travesía en dos direcciones

Por fortuna, las relaciones con la comunidad blanca en general no solían ser tan tensas. En ciertas zonas de



Londres, al menos, existía toda una red de canales subterráneos que durante años había conectado los márgenes de la población indígena con sus homólogos de las subculturas antillanas. Abiertos desde el principio al tráfico ilegal de «hierba» y de *jazz*, esos canales internos eran la base para intercambios culturales mucho más amplios. El tiempo y una experiencia común de privación, las vidas pasadas en proximidad alrededor de un parecido conjunto de inquietudes, estrecharían los lazos. Aun preservando cada una de ellas su propia forma distintiva, las dos culturas sintonizaron en sus compartidas lealtades a la familia y la calle, al *pub* y al barrio. Con significativas excepciones (Nottingham y Notting Hill en 1958, Hoxton y algunas zonas del East End en los setenta), empezó a dibujarse un patrón de convivencia relativamente pacífica. Los cincuenta y los primeros sesenta fueron la mejor época en este sentido. En general, la primera generación de inmigrantes antillanos tenía demasiado espacio cultural en común con sus vecinos blancos de clase obrera como para permitir el desarrollo de antagonismos abiertos. Anglófilos declarados incluso cuando estaban «en su casa» de Jamaica, compartían idénticos objetivos, buscaban las mismas diversiones (una pinta de cerveza, una partida de dardos, un baile el sábado por la noche) y, más allá del acento extranjero, recurrían a un mismo «lenguaje del fatalismo»,[16] resignados a su posición inferior, confiados en que sus hijos gozarían de mejores perspectivas, mejores vidas. Las cosas, claro está, no mejoraron al ritmo previsto y a principios de los setenta el pleno empleo parecía una posibilidad ciertamente remota; un momento que hoy se recuerda poco, en absoluto representativo de la trayectoria económica británica desde la guerra.

Entretanto, los niños negros nacidos y educados en Gran Bretaña se sentían mucho menos inclinados que sus padres a aceptar el estatus inferior y la estrechez de opciones que se les ofrecían, ni tampoco a someterse a las definiciones mayoritarias de su negritud. El *reggae* suministró el núcleo a cuyo alrededor pudo cristalizar otra cultura, otro conjunto de valores y de definiciones de uno mismo. Tales cambios se registraron sutilmente en el estilo de la juventud negra; los andares, las maneras, las voces parecieron, casi de la noche a la mañana, menos inglesas. Incluso el modo de moverse de los jóvenes negros delataba una nueva confianza: una «frescura» más consciente, mayor elasticidad, menos arrastrar los pies.[17] El vestuario también había experimentado una serie de significativos ajustes con el paso de los años. Las aspiraciones de los primeros inmigrantes se tradujeron en los trajes de mohair arco iris y las corbatas con dibujos, en los vestidos de luminosos estampados y los zapatos de charol que llevaron en su llegada a Gran Bretaña. Cada níveo puño de camisa reflejó el deseo de triunfar, de «salir adelante» en los términos tradicionalmente dictados por la sociedad blanca, al tiempo que, con trágica ironía, todas las esperanzas de encajar en realidad quedaban inadvertidamente traicionadas por la estridencia de cada manga de americana, excesivamente chillona y chabacana para los gustos británicos de la época. Así, los sueños y los desengaños de toda una generación quedaron inscritos en el propio corte (tan ambicioso como improbable) de las prendas con las que eligieron hacer su entrada.

La travesía hasta Gran Bretaña fue, como casi todas las migraciones voluntarias, un acto de fe: un éxodo. Exigió una combinación específica de motivaciones contradictorias: desesperación o cuando menos ansiedad con el país de acogida, fe en la eficacia de la acción, deseo de elevar el estatus y confianza en que la Madre Patria reconocería sus obligaciones, daría la bienvenida y recompensaría a sus hijos perdidos.



En la primera oleada de inmigrantes, mayormente compuesta por hombres cualificados y semicualificados, el impulso de prosperar se vio templado por el conservadurismo: la fe en que Gran Bretaña estaba destinada, por la decencia y por la justicia que normalmente se le atribuía en Jamaica, a facilitar un nivel de vida razonable a quienes estuvieran dispuestos a trabajar. En su gran mayoría, los inmigrantes antillanos de los años cincuenta querían empleos, casas, respetabilidad, un lugar para que su familia se asentara de una vez para siempre. Por otra parte, los que llegaron luego, en los sesenta, solían carecer de cualificación y acaso estuvieran más rotundamente desesperados: insatisfechos con lo poco que Jamaica tenía que ofrecerles (Hiro, 1972). Para ellos, trasladarse a Inglaterra representaba un desesperado intento de arañarle algo valioso a la vida, a la vez que una solución «mágica» a sus problemas. Quizá porque tenían menos que perder, pusieron más en juego con su transición de las Antillas a Gran Bretaña: esperanzas de carácter e intensidad casi religiosas. Por ello, la desilusión que se abatió sobre esta segunda oleada de inmigrantes fue, en idéntica medida, más profunda, más radical y se expresó con mayor inmediatez. En cualquier caso, mientras los inmigrantes empezaban a congregarse en los deteriorados cinturones periféricos de las principales ciudades de Gran Bretaña, empezó a emerger un nuevo estilo antillano. Dicho estilo estaba menos dolorosamente limitado por el

influjo británico, menos escindido entre sobriedad y «color», y tras él latía la idea (mal recibida por los ojos blancos) de que Gran Bretaña había fracasado a la hora de suministrar los bienes prometidos, y que los inmigrantes, desencantados, habían tirado la toalla.

En la periferia de la sociedad antillana, al menos, se produjeron significativos cambios de *look*. Buscavidas y tipos de la calle, espoleados quizá por el auge de clubes y discotecas negros a mediados de los sesenta, empezaron a cuidar su aspecto, combinando sombreros, gafas negras y trajes italianos para crear un equivalente antillano del *look* «soul brother» de Estados Unidos; ropa ceñida, ágil, negra y pese a todo urbana. Este *soul brother* se movía al ritmo de las elegantes líneas del *jazz*, el *ska* y el *r&b* norteamericano. Reproducía el timbre y la escansión de esas formas en sus andares y en su argot. Trataba de refugiarse, en oscuros interiores, del mundo de la «gente normal» y de los blancos. De ese modo, releyó sus propias lacras y convirtió la horterada caribeña en declaración de principios como extranjero, en signo de su Otredad. Fue en buena medida bajo sus auspicios como la negritud se recuperó y quedó simbólicamente al alcance de los jóvenes antillanos. Esta negritud se iría desplegando a partir y a través de la música de los sesenta; emergió en el *jazz* de vanguardia (John Coltrane, Miles Davis, Pharoah Saunders, Archie Shepp, por ejemplo), y (más importante para nuestros propósitos) en el *dub* y el *heavy reggae*.[18]

Naturalmente, este fenómeno tuvo su corolario visual en el vestuario. En los setenta la «juventud» fue desarrollando su estilo único e inimitable: una forma refractada de la estética rastafari, copiada de las portadas de los álbumes importados de *reggae* y declinada para satisfacer



las necesidades de los inmigrantes de segunda generación. Era un rastafarianismo mediatizado, despojado de casi todos sus significados religiosos originales: un destilado, una apropiación altamente selectiva de todos los elementos internos al rastafarianismo que subrayaban la importancia de la resistencia y la identidad negra, y que servían para poner al hombre negro y a su «reina» a salvo de la ideología blanca dominante. El eje central a cuyo alrededor pivotó todo el estilo *rasta* fue una diferencia literalmente inscrita en la piel del pueblo negro, y dicha diferencia se propagaría, se elaboraría, se realizaría a través de la imagen. Estos jóvenes negros que se pasaron al «Humble Lion»[19] empezaron a cultivar una imagen «natural» más claramente africana.[20] El sombrero *pork-pie* desapareció para ser reemplazado por el «tam», toscamente tejido. El tonic, el mohair y el Terylene —materias primas de resplandecientes trajes azul medianoche y eléctrico— fueron sustituidos por el algodón, la lana y el tejano, que daban prendas más prácticas e informales. Casi todas las principales arterias inglesas contaban con una tienda de excedentes militares que proporcionaba al ejército de los justos su indumentaria de combate: todo un guardarropa de siniestro *chic* guerrillero. El corte de pelo a cepillo del *rude boy* creció y se le permitió estallar en un encrespado «afro» étnico, o trenzarse en «rastas» o «nudos» (los omnipresentes estilos *natty* o *knotty*). Las chicas empezaron a dejar de alisarse el pelo, cortándoselo o trenzándoselo en intrincados arabescos parcelados, tributo capilar a una África imaginaria.

Todos estos rasgos se contagiaron a los miembros de la clase obrera blanca que vivían en las mismas áreas, trabajaban en las mismas fábricas y escuelas y bebían en

*pubs* contiguos. Concretamente, la trayectoria de «regreso a África» en la cultura inmigrante joven de segunda generación fue observada de cerca por la juventud blanca del barrio, interesada en forjar sus propias opciones subculturales. Naturalmente, tanto en Gran Bretaña como en América las relaciones entre las culturas juveniles blanca y negra han sido siempre delicadas: están cargadas de un significado potencialmente explosivo, independientemente de que haya contacto real entre los dos grupos. Se dan fuertes lazos simbólicos que pueden traducirse en empatía («Para nosotros toda la raza de color era sagrada» [George Melly, 1970]) o emulación (por ejemplo, el consumo de drogas duras en la moderna era del *jazz*).[21] Tanto Paul Goodman (1968) como Jock Young (1971) caracterizaron al negro como quintaesencia de lo subterráneo, encarnación de todos aquellos valores (la búsqueda de aventura y emociones) que coexisten, minándolos, con los aspectos formales y positivos de la sociedad mayoritaria (rutina, seguridad, etc.) En este contexto, a menudo las posiciones «joven» y «negro» quedan hermanadas por la mitología dominante. Como escribe Jock Young (1971): «Se les atribuye una misma ambivalencia: indiferentes y perezosos, hedonistas y peligrosos».

Naturalmente, dependiendo del momento y de las circunstancias esta afinidad puede hacerse más o menos visible, ser percibida y sentida de forma más o menos activa. En términos generales, la identificación entre ambos grupos puede ser abierta o cerrada, directa o indirecta, admitida o no admitida. Puede ser reconocida y prolongada en vínculos reales (los *mods*, *skinheads* y *punks*) o reprimida e invertida como antagonismo (*teds*, *greasers*). Sea como fuere, la relación representa un factor crucial



en la evolución de las formas culturales juveniles y en la ideología vehiculada por esas formas y «representada» por sus miembros.

A otra escala, los esquemas de rechazo y asimilación entre comunidades de acogida e inmigrantes pueden reseguirse a lo largo de las espectaculares líneas trazadas por las culturas juveniles de la clase trabajadora blanca. La sucesión de formas subculturales blancas puede leerse como una serie de adaptaciones en la estructura profunda que simbólicamente amparan o eliminan la presencia negra en la comunidad de acogida. En el plano estético (el vestuario, el baile, la música), en la retórica del estilo en su conjunto, es donde el diálogo entre negros y blancos quedará registrado con mayor sutileza y amplitud, aunque sea en forma de código. Al describir, interpretar y descifrar dichas formas, podremos construir una descripción sesgada de los intercambios entre las dos comunidades. Podremos ver cómo, en las densas superficies de las culturas juveniles de la clase obrera británica, aflora toda una historia virtual de las relaciones raciales desde la Segunda Guerra Mundial.

# CUATRO

Ya anochecido, caminé, con todos los músculos doloridos, entre las luces de la 27 y Welton, por el barrio negro de Denver. Deseaba ser negro, con la impresión de que lo mejor que el mundo blanco me había ofrecido no era bastante para mí, no bastante vida, alegría, diversión, oscuridad, música, no bastante noche (Jack Kerouac, 1958).

## *Hipsters, beats* y *teddy boys*

Los cronistas del panorama musical popular norteamericano hace tiempo que reconocieron los lazos que unen a las culturas juveniles blancas con la clase trabajadora negra de las ciudades. Existe una tradición abundantemente documentada de mestizaje en el *jazz*. Muchos músicos blancos se han reunido en *jams* con artistas negros, mientras otros han tomado prestada (algunos dirían: han robado) la música, traduciéndola y transfiriéndola a distinto contexto. La estructura y el significado del *jazz* se han visto modificados con el proceso. Al ir calando en la cultura popular mayoritaria durante los años veinte y treinta, la música se fue expurgando, vaciando de su excedente erótico, y todo rastro de ira o recriminación integrado en sus versos «calientes» fue sutilmente

cribado hasta cristalizar en el inofensivo sonido del club nocturno. El *swing* blanco representa el clímax de ese proceso: inocuo, siempre discreto, atractivo para toda clase de audiencias, era un producto blanqueado, sin huellas de las connotaciones subversivas de sus orígenes negros.[1] Estos significados reprimidos, sin embargo, se reafirmarían triunfalmente en el *be-bop*,[2] y a mediados de los cincuenta un nuevo espectador blanco, más joven, empezó a reconocerse en la oscura, peligrosa, desigual superficie del espejo de la vanguardia contemporánea, por más que los músicos responsables del New York Sound[3] pugnasen por limitar la identificación de los blancos creando un *jazz* difícil de escuchar y aún más difícil de imitar. El *beat* y el *hipster*, no obstante, empezaron a improvisar sus estilos propios y exclusivos en torno a una forma menos comprometida de *jazz*: un *jazz* de «abstracción pura» que «cortocircuitaba lo obvio».[4]

Esta convergencia sin precedentes de negros y blancos, proclamada agresivamente y sin complejos, despertó la inevitable controversia centrada en los eternos temas de raza, sexo, rebeldía, etc., que rápidamente derivaría en pánico moral. Toda la sintomatología clásica de la histeria ligada al posterior surgimiento del *rock'n'roll* estaba ya presente en la hostil acogida que la América conservadora dispensó al *beat* y al *hipster*;[5] mientras tanto, los observadores liberales desarrollaban toda una mitología del Hombre Negro y su Cultura. En ella, el negro tocaba en libertad, a salvo de las grises convenciones que esclavizaban a los miembros más afortunados de la sociedad (los escritores, por ejemplo) y, aunque atrapado en un cruel entorno de urbanismo mugriento, por una curiosa inversión también aparecía como vencedor final de la lucha. Escapaba a la castración y a la escasez de opciones de la vida en la clase media. Intachable en su pobreza, encarnaba una vía de escape para el bloqueo de toda una generación de intelectuales blancos radicales. El Hombre Negro, visto a través de un filtro sentimental por la prosa afectadamente tópica de Norman Mailer o los jadeantes panegíricos de Jack Kerouac (cuya idealización de la cultura negra en sus novelas a veces roza el ridículo) podía servir a la juventud blanca como modelo de libertad dentro del cautiverio. Santo y proscrito, el Hombre Negro remontaba, igual que Charlie «Bird», por encima de su mísera condición, expresando y trascendiendo mediante su arte las contradicciones en cualquiera de los solos declamados (¡y cómo!) por su castigado saxo.



Aunque las subculturas *hipster* y *beat* evolucionaron a partir de una misma mitología fundamental, los dos estilos se inspiraron de forma distinta en la cultura negra y su actitud respecto a ella también fue diferente. Según Goldman,

> [...] el *hipster* era [...] el típico dandi de clase baja vestido de chulo, que se mostraba frío y cerebral para distinguirse de los tipos groseros e impulsivos de su entorno en el gueto, y que aspiraba a lo mejor de la vida: la «hierba» de calidad, los mejores sonidos, el *jazz* o el afro-cubano [...] [mientras que] [...] el *beat* fue desde el principio un universitario serio de clase media como Kerouac, asfixiado por las ciudades y por su herencia cultural y que quería plantarlo todo para largarse a lugares lejanos y exóticos, donde pudiera vivir como la «gente», escribir, fumar y meditar (Goldman, 1974).

El estilo *hipster* se forjó relativamente cerca del negro del gueto: era la expresión formal de un vínculo sentido, compartía con él cierto espacio en común, un lenguaje en común, y giraba en torno a similares inquietudes básicas. El *beat*, por su parte, vivía una relación imaginaria con el Negro-como-buen-salvaje, con ese negro heroico situado, según la mitología, entre una «vida de perenne humildad» y un «peligro siempre amenazante», entre la servidumbre y la libertad (Mailer, 1968). Así pues, aunque las subculturas *hipster* y *beat* se organizaron alrededor de una identidad compartida con los negros (simbolizados en el *jazz*), la naturaleza de esa identidad, patente en los estilos que adoptaron los dos grupos, era cualitativamente distinta. Los trajes «zoot» y los ligeros «continentals» del *hipster* encarnaban las aspiraciones clásicas (salir del hoyo, prosperar) del negro de la calle, mientras que el *beat*, con sus tejanos y sandalias cuidadosamente destrozados, expresaba una relación mágica con una pobreza que para él era como una esencia divina, un estado de gracia, un santuario. Como sostiene Iain Chambers, en ambos casos «[...] se integran en la cultura negra, en la música negra, valores opuestos que en un contexto nuevo se transforman en símbolo y síntoma de las contradicciones y tensiones activas en la subcultura juvenil [blanca]» (Chambers, 1976).

Naturalmente, como indica Chambers, esa transferencia de valores y significados también es válida para las culturas juveniles británicas. Sin embargo, no debería sorprendernos demasiado que sólo la subcultura *beat*, producto de una sintonía más bien romántica con los negros, sobreviviese a la transición de América a Gran Bretaña en los cincuenta. Sin una presencia significativa de los negros en las comunidades británicas de clase trabajadora, el equivalente *hipster* era, sencillamente, imposible. El influjo de los inmigrantes antillanos todavía era muy incipiente, y cuando al fin empezó a dejarse sentir su influencia sobre las subculturas británicas de clase trabajadora a principios de los sesenta, tendió a articularse en y a través de formas específicamente caribeñas (el *ska*, el *bluebeat*, etc.). Entretanto, otra espectacular convergencia se había producido fuera del *jazz*, en el *rock*, y no fue hasta la fusión del *gospel* y el *blues* negros con el *country and western* blanco que daría como resultado una forma completamente nueva —el *rock'n'roll*— cuando la línea entre las dos actitudes (la juventud de clase trabajadora británica y negra) pudo quedar subrepticiamente borrada.



Sin embargo, en los primeros días del *rock* no existían garantías para esta alianza simbólica. La música había sido sacada de su contexto original, donde las implicaciones de la potencialmente explosiva identificación entre «negro» y «joven» habían sido plenamente reconocidas por la cultura parental;[6] trasplantada a Gran Bretaña, se erigió en núcleo del estilo *teddy boy*. Tuvo una existencia, digamos, aislada del resto del mundo, como forma robada, foco de una identidad subterránea e ilícita. Se escuchó en la tierra de nadie de las nuevas cafeterías británicas donde, pese a filtrarse en una atmósfera típicamente inglesa de leche hervida y bebidas calientes, seguía resultando ajena y futurista, tan barroca como el *juke-box* del que emanaba. Y, al igual que esos otros artefactos sagrados —los tupés, las faldas con vuelo, la gomina y el cine— acabó por significar América, un continente imaginario de *westerns* y gángsteres, de lujo, de *glamour* y de automóviles.

Efectivamente excluido y por naturaleza alejado de la clase trabajadora respetable, prácticamente condenado a una vida de trabajo no cualificado (Jefferson, 1976a), el *teddy boy* vivía un fantaseado destierro. Él mismo se ponía claramente al margen de las grises rutinas escolares, laborales y domésticas, adoptando un estilo exagerado que yuxtaponía dos formas descaradamente plagiadas (el *rhythm and blues* negro y el estilo aristocrático eduardiano) (Jefferson, 1976b). En semejante contexto, ninguna banda sonora mejor que ese efecto de «cosmos vacío» que, según Hoggart (1958), caracterizó las primeras grabaciones del *rock*: con voces apenas audibles, en un lenguaje sólo reconocible a través del cine, describían un mundo distante cuyo atractivo debió de verse considerablemente aumentado por su misma lejanía, por su inalcanzabilidad (escúchense, por ejemplo, «Heartbreak Hotel» de Elvis Presley, o «Be Bop a Lula» de Gene Vincent).

En medio de lo que no pudo ser sino una apropiación algo cruda y cerebral, el sutil diálogo entre formas musicales negras y blancas, marco de ese juego de voces trémulas, tenía que pasar desapercibido, claro está. No fue difícil esconder la verdadera historia de la construcción del *rock*. Aparentemente, no era más que el último eslabón en una larga cadena de novedades americanas (el *jazz*, el hula-hoop, el motor de combustión interna, las palomitas de maíz), que encarnaba en formas concretas los impulsos «liberados» del capitalismo del Nuevo Mundo. Al irrumpir en la sociedad británica a finales de los cincuenta, el *rock* parecía haber nacido por generación espontánea, como una expresión de energías juveniles inmediata, transparente, diáfana. Así, cuando los *teddy boys*, lejos de acoger con buenos ojos la reciente inmigración negra, empezaron a tomarla con ella, ni se les pasó por la cabeza que podían estar incurriendo en una contradicción.



Sea por lo que sea,[7] los *teds* se vieron metidos a menudo en ataques injustificados contra los antillanos y protagonizaron los disturbios callejeros de 1958. Tampoco las relaciones con los *beatniks* fueron del todo amistosas, y pese a las tiras cómicas de Giles que solían mostrar a *beats* y *teds* cerrando filas contra las legiones de «gents» (caballeros) con su bombín y su perpetuo nerviosismo, no existen pruebas de confraternización digna de mención entre los dos grupos juveniles. Las dos subculturas eran, literalmente, mundos aparte. Había que tomar varios autobuses para ir desde los campus universitarios y las cafeterías y *pubs* débilmente iluminados del Soho y Chelsea hasta los antros favoritos de los *teddy boys* en el corazón de las zonas obreras del sur y este de Londres. Mientras el *beatnik* crecía en una cultura instruida, se interesaba por la vanguardia (pintura abstracta, poesía, existencialismo francés) y adoptaba un aire cosmopolita de tolerancia bohemia, el *ted* era irreductiblemente proletario y xenófobo. Los estilos eran incompatibles, y cuando el *trad jazz* emergió como foco de una importante subcultura británica a finales de los cincuenta,[8] esas diferencias se hicieron aún más palpables.

El *trad* se nutría de un ambiente «de colegas» y olor a cerveza que poco tenía que ver con el carácter esquinado, nervioso, tenso del primer *rock'n'roll*, y la estética descaradamente artificiosa de los *teds* —una agresiva combinación de parafernalia exótica (zapatos de gamuza, cuellos de terciopelo y molesquín, corbatines)— vivía en franco contraste con la mezcla «natural» *beatnik* de tren-

cas, sandalias y CND.* Puede que los *teds* se sintieran aún más alienados por la implícita filiación de los *beats* con la causa negra, ocasionalmente ampliada por el intercambio de canutos y *jazz* moderno hasta convertirse en un contacto real.

## Elegancia de producción nacional: el estilo de los *mods*

A principios de los sesenta, sin embargo, se habían asentado importantes comunidades inmigrantes en las zonas obreras de Gran Bretaña, con lo que se hizo posible algún tipo de relación entre los negros y los grupos blancos vecinos.

Los *mods* fueron los primeros en una larga lista de culturas juveniles de clase trabajadora que crecieron cerca de los antillanos, respondieron positivamente a su presencia y trataron de imitar su estilo. Como el *hipster* americano antes descrito, el *mod* era «el típico dandi de clase baja» (Goldman, 1974) obsesionado por los menores detalles del vestuario (Wolfe, 1966), que, como los puntillosos abogados neoyorquinos de Tom Wolfe,[9] se definía por el ángulo del cuello de una camisa, calculado con la misma precisión que los cortes de su chaqueta hecha a medida, o por la forma de sus zapatos hechos a mano.

A diferencia de los *teddy boys*, que se hacían notar con insolencia, los *mods* eran de aspecto más sutil y contenido: llevaban trajes aparentemente conservadores de colores respetables, eran pulcros y ordenados hasta lo

* CND: Siglas inglesas de la Campaña pro Desarme Nuclear. (*N. del t.*)



maniático. Solían llevar el pelo corto y limpio, y preferían mantener los estilizados contornos de un impecable «French crew» con ayuda de laca invisible en lugar de la obvia brillantina predilecta de los inequívocamente viriles *rockers*. Los *mods* inventaron un estilo que les permitió soslayar hábilmente las distancias entre la escuela, el trabajo y el ocio, y que ocultaba en la misma medida que proclamaba. En una tácita ruptura del orden secuencial que lleva del significante al significado, los *mods* entrecomillaron el significado convencional del «cuello, traje y corbata», exacerbando la pulcritud hasta lo absurdo. Se transformaron a sí mismos, como los peones descontentos de Ronald Blythe,[10] en «obras maestras»: eran *un poco demasiado* listos, tenían los ojos *un poco demasiado* abiertos, gracias a las anfetaminas. Y como destaca Dave Laing (1969), «había algo en su forma de moverse que los adultos eran incapaces de descifrar»; un detalle intangible (el lustre en la lengüeta de un zapato, la marca de un cigarrillo, el modo de anudar una corbata) que parecía extrañamente fuera de lugar en clase o en la oficina.

De camino entre su casa y la escuela o el trabajo, los *mods* «se perdían»: eran absorbidos por un «mediodía subterráneo» (Wolfe, 1969) de clubes, discotecas, tiendas de ropa y discos escondidos en los sótanos, bajo ese «mundo normal» que era su espejo inverso. Una parte sustancial de la «identidad secreta» que aquí se construía fuera del limitado alcance de jefes y profesores era una afinidad emocional con los negros (tanto aquí como, a través de la música *soul*, en Estados Unidos): una afinidad traducida en estilo. En 1964, el *mod* más acérrimo del Soho, inescrutable detrás de sus gafas negras y su sombrero «stingy brim», sólo se dignaba seguir con los pies

(enfundados en «basket weaves» o *Raoul's originals*) el ritmo de las más arcanas importaciones del *soul* («[I'm the] Entertainer» de Tony Clarke, «Papa's Got a Brand New Bag» de James Brown, «[I'm in with] The In Crowd» de Dobie Gray o el *ska* jamaicano [«Madness» de Prince Buster]). Más sólidamente arraigado que los *teds* o *rockers* en una serie de empleos[11] bastante estrictos en cuanto a requisitos de apariencia, vestuario y «comportamiento en general» así como de horario, los *mods* pusieron un énfasis proporcionalmente mayor en el fin de semana. Vivían, por así decir, entre las hojas del calendario laboral (de ahí las reuniones en días festivos, los actos en fin de semana, los «all-niters» o fiestas de toda la noche), en esas bolsas de tiempo libre que son las únicas que dan algún sentido al trabajo. Durante esos períodos de ocio (en ocasiones dolorosamente prolongados con anfetaminas) había verdaderos «trabajos» por hacer: *scooters* que abrillantar, discos que comprar, pantalones que planchar, estrechar o recoger de la lavandería, cabellos que lavar y secar con secador y cepillo (no servía un secador cualquiera, según un *mod* entrevistado por el *Sunday Times* en agosto de 1964: tenía que ser «uno con capuchón»).

En medio de esta actividad frenética, el Hombre Negro era una constante que ejercía el simbólico papel de túnel oscuro en dirección a un imaginario «submundo [...] situado bajo las superficies familiares de la vida»[12] donde afloraba otro orden: un sistema maravillosamente intrincado donde los valores, las normas y las convenciones del mundo «normal» eran invertidos.

Aquí, a salvo de los desprecios del mundo, las prioridades eran distintas: el trabajo era insignificante, irrelevante; la vanidad y la arrogancia eran cualidades permi-



sibles e incluso deseables, y podía intervenir un sentido de la masculinidad más furtivo y ambiguo. El Hombre Negro lo había hecho posible: por una especie de magia, por un juego de manos, por su «alma», había escapado del círculo de la comprensión del hombre blanco. Incluso en su faceta de *entertainer* seguía estando, como los *mods*, al servicio del Hombre sin por ello abandonar su condición de viejo maestro en el sutil arte de la subversión y la fuga. Podía moldear las normas y ajustarlas a sus propios propósitos, podía elaborar sus propios códigos y habilidades privados así como un lenguaje brillante y opaco a un tiempo: una máscara de palabras («una cresta y espolones»).[13] Podía habitar una estructura, e incluso modificar su forma, sin jamás haberla poseído, y durante los años sesenta fue el espíritu, la inspiración oculta («outta sight», invisible, que diría James Brown) para todo el estilo *mod*.

En 1964, un *mod* podía decir:

> Ahora nuestros ídolos son los Spades: saben bailar y cantar [...] Bailamos el *shake* y el *hitchhiker* a toda pastilla, pero volvemos a bailar pegados porque los Spades lo hacen (Hamblett y Deverson, 1964).

## Piel blanca, máscara negra

Hacia 1966, el «movimiento» *mod*, sometido a las presiones coordinadas de los medios, las fuerzas del mercado y las contradicciones internas de rigor (mantener la privacidad o volverse público, seguir siendo joven o crecer) empezaba a disgregarse en una serie de estilos dis-

tintos. Ante todo se produjo una polarización entre «hard mods» y *mods* abiertamente interesados en la moda y el *look* de los sesenta. Como observa Stan Cohen (1972b), «los *mods* más extravagantes [...] implicados en la escena *rhythm and blues*, *camp*, Carnaby Street [...] [se estaban] [...] fundiendo con los *hippies* seguidores de la moda y con el incipiente Underground, mientras que los "hard mods" (que llevaban botas pesadas, tejanos con tirantes, pelo corto [...] y eran nerviosos [...] al borde de lo paranoico)» empezaron a dejar de lado los recargados arabescos del *acid rock* para favorecer el *ska*, el *rocksteady* y el *reggae*.

Los *skinheads* surgirían de este último grupo, y a finales de los sesenta ya constituían una subcultura identificable. Agresivamente proletarios, puritanos y chauvinistas, los *skinheads* vestían, en marcado contraste con sus antecesores *mod*, un uniforme que Phil Cohen (1972a) describió como «una especie de caricatura del trabajador modelo»: pelo rapado, tirantes, tejanos levis anchos y cortos o funcionales pantalones *sta-prest*, camisas Ben Sherman lisas o rayadas con los cuellos abotonados a la camisa y botas Doctor Marten muy lustradas. El uniforme *skinhead*, como señala Phil Cohen, parece representar «una metaproclama sobre el conjunto del proceso de movilidad social» creada mediante la sistemática acentuación de los elementos más marcadamente proletarios del estilo *mod*, y una complementaria supresión de toda supuesta influencia burguesa (traje, corbata, laca, «bonitismo»). Phil Cohen va un poco más lejos, e interpreta esta transformación en términos de opciones «ascendentes» o «descendentes»: «[...] mientras que los *mods* exploraron la opción de movilidad ascendente, los *skinheads* exploraron el lumpen» (1972a).



Para expresar una identidad «lumpen» más estricta, los *skinheads* recurrieron a dos fuentes marcadamente incompatibles: las culturas de los inmigrantes antillanos y la clase trabajadora blanca. Una imagen, un tanto mítica en su raíz, de la comunidad obrera tradicional y sus clásicas inquietudes, su fuerte sentido del territorio, su apariencia dura, su adusto «machismo» (imagen que, como afirma Cohen [1972a] había sido «distorsionada por las percepciones de la clase media») fue revestida con elementos directamente tomados de la comunidad antillana (y, en concreto, de la subcultura del *rude boy*, del joven delincuente negro). Superpuestas, estas dos tradiciones tan distintas se fusionaron en el estilo visual *skinhead*, encarnación simultánea de ambas: el *look* de delincuente pulcro y cuidadosamente planchado debía al menos tanto a los *rude boys* como a «los estereotipos formalizados y muy "duros" de los varones blancos del lumpen» tan a menudo invocados en las descripciones del fenómeno *skinhead* (Clarke y Jefferson, 1976).

En estas descripciones, la contribución negra tiende a quedar minimizada, relegada a la influencia de la música *reggae*, mientras que los *skinheads* tomaron prestados elementos concretos de vestuario (el abrigo Crombie, el corte de pelo), de argot y de estilo directamente de los grupos antillanos homólogos al suyo. Así, aun estando de acuerdo con John Clarke y Tony Jefferson (1976) en que «este estilo trataba de revivir simbólicamente algunas de las expresiones de la cultura de la clase trabajadora tradicional» (véase también Clarke, 1976), me parece necesario subrayar cuál fue la única y paradójica manera en que dicho *revival* pudo cumplirse. Si los *skinheads* pudieron «recuperar mágicamente» el perdido sentido de la comu-

nidad de la clase trabajadora, no fue sólo congregándose en gradas futbolísticas exclusivamente blancas, sino confraternizando con los antillanos en los clubes jóvenes de la ciudad y en las esquinas, copiando *sus* gestos, adoptando *sus* tacos, bailando *su* música. Hallamos aquí una categórica demostración de la tesis formulada en *Resistance Through Rituals* (Hall y otros, 1976a), según la cual la «respuesta subcultural» representa una síntesis en el plano estilístico entre esas «formas de adaptación, negociación y resistencia elaborada por la cultura parental» y otras formas «más inmediatas, coyunturales, específicas de la juventud y de su situación y actividades». En el caso de los *skinheads*, las «cosas» (vestuario y sistema de valores) procedentes de la cultura parental no se limitaron a transformarse al verse situadas en el contexto de un grupo generacional específico; en algunos casos, se vieron radicalmente subvertidas. Las larguísimas vocales de Alf Garnett, epítome absoluto de la cerrazón y la intolerancia racial de la clase trabajadora, se vieron inflexionadas (y *minadas*) por las pinceladas dialectales (*ya raas!*) que todo *skinhead* que se preciase recogía de los discos de *reggae* y de los colegas antillanos en la escuela y el trabajo. Hasta el «uniforme» *skinhead* tuvo orígenes profundamente ambiguos. La interacción dialéctica de «lenguajes» negro y blanco (vestuario, argot, grandes inquietudes: estilo) se expresaba a las claras en las botas, los *sta-prest* y en el radical corte de pelo: un uniforme compuesto en el vértice entre dos mundos, encarnación de cuestiones estéticas comunes a ambos.

La ironía radica en que esos valores convencionalmente asociados a la cultura de clase obrera blanca (valores de lo que John Clarke [1976] denomina «el colectivo organizado a la defensiva»), que habían sido erosionados por el tiempo, por la relativa prosperidad y por los cambios experimentados en el entorno físico en el que habían arraigado, fueran redescubiertos en la cultura negra antillana. Aquí había una cultura blindada contra influencias contaminantes, protegida ante los asaltos más directos de la ideología mayoritaria, una cultura a la que se le negaba el acceso a la «buena vida» a causa del color de su piel. Sus rituales, su lenguaje y su estilo se erigieron en modelos para esos jóvenes blancos alienados de la cultura parental por los supuestos compromisos de los años de posguerra. Los *skinheads*, entonces, resolvieron o cuando menos redujeron la tensión entre un presente vivido (el gueto mixto) y un pasado imaginario (el clásico barrio bajo blanco) al iniciar un diálogo en el que ambos se reconstruían mutuamente.



Pero era inevitable que esa «conversación» crease ciertos problemas. Al fin y al cabo, el signo más visible de cambio (la presencia negra en áreas tradicionalmente de clase trabajadora blanca) estaba siendo utilizado por los *skinheads* para restablecer la continuidad con un pasado roto, para rehabilitar una integridad dañada, para resistirse a otros cambios menos tangibles (el aburguesamiento, el mito de la ausencia de clases, el desmembramiento del clan familiar, la sustitución del espacio privado por el espacio comunitario, etc.) que amenazaban la estructura de la comunidad tradicional en un sentido mucho más profundo. Ni que decir tiene que la alianza entre jóvenes blancos y negros fue sumamente precaria y provisional: sólo un incesante control de los puntos conflictivos (la distribución de las chicas blancas, por ejemplo) y la búsqueda de chivos expiatorios en otros grupos ajenos («ma-

ricas», *hippies* y asiáticos) permitió evitar los conflictos internos. Concretamente, el «paki-bashing» (acoso a los paquistaníes) puede ser interpretado como maniobra de desplazamiento donde el miedo y la ansiedad generados por la puntual identificación con un grupo negro se transformó en agresión dirigida hacia otra comunidad negra. Menos fácilmente asimilados que los antillanos en la comunidad de acogida, como se cuidan de señalar Clarke (1976a, pág. 102) y Cohen (1972a, págs. 29-30), claramente diferenciados no sólo por las características raciales sino por los rituales religiosos, los tabúes alimentarios y por un sistema de valores que propugnaba la deferencia, la frugalidad y el afán de lucro, los paquistaníes quedaron individualizados por los brutales ataques de los *skinheads*, tanto negros como blancos. Cada vez que intervenía la bota, una contradicción se ocultaba, se disimulaba, se hacía «desaparecer».

Al acercarse los setenta, la línea divisoria entre pasado y presente, entre culturas negra y blanca, se hizo cada vez más difícil de mantener. Ian Taylor y Dave Wall (1976) subrayan la creciente erosión de muchas instituciones obreras de preguerra (las mismas instituciones que los *skinheads* trataban de resucitar), citando el «fracaso del fin de semana», el «aburguesamiento» del fútbol y del ocio en general, y la sensibilización del «capitalismo consumista respecto a un mercado disponible para un producto orientado por clases» (por ejemplo, el *glam rock*) como factores fundamentales del declive de la subcultura *skinhead*. Hubo, además, desplazamientos ideológicos en el seno de la música *reggae* que amenazaron con excluir a la juventud blanca. Conforme la música se iba comprometiendo más con cuestiones raciales y con el



rastafarianismo, empezaron a estallar grandes contradicciones en las superficies de la vida, contradicciones que irrumpieron en el campo de batalla de la estética y el estilo, justo allí donde en un principio se había firmado la tregua entre los dos grupos. Al irse centrando cada vez más el *reggae* en su negritud, empezó a perder atractivo para los *skinheads*, cada vez más desplazados en un momento en el que el ciclo de obsolescencia de esta subcultura casi se había cerrado. Wall y Taylor (1976) hablan del verano de 1972, cuando los *skinheads* se unieron a otros residentes blancos para atacar a los inmigrantes de segunda generación en el área de Toxteth, en Liverpool, como «una fecha crucial en la "historia natural" de los *skinheads*». Ciertamente, a principios de la década

> [...] los *skinheads* se apartaron, incrédulos, al escuchar a los rastas cantando sobre «los desposeídos que buscan la armonía» y a los *dee-jays* exhortando en sus discursos a sus hermanos negros a ser «buenos en el vecindario» [...] Al cerrar filas los *rudies*, debió parecer que habían cambiado de bando y que las puertas se habían cerrado doblemente para los perplejos *skinheads* [...] El *reggae* había llegado a su mayoría de edad y los *skinheads* se vieron condenados a una perpetua adolescencia [...] (Hebdige, 1976).

## *Glam* y *glitter rock*: el *camp* albino y otras diversiones

La segregación de la cultura negra británica en los primeros setenta, simbolizada para Wall y Taylor por el lanzamiento en noviembre de 1973 de una revista llama-

da *Black Music* específicamente dirigida al mercado antillano, llevó a la cultura juvenil de la clase trabajadora blanca a una especie de *impasse*. Al fin y al cabo, todo indicaba que «(It's a) Black Man Time» de I-Roy —popularísimo entre la juventud negra— no iba a atraer demasiado a los chicos blancos. Con el endurecimiento de la ideología rastafari en el salto a Gran Bretaña y su consiguiente esclerotización, a los jóvenes negros les costó muy poco empezar a despreciar a sus coetáneos blancos junto a profesores, policías y jefes: ellos eran «Babilonia», eran «crazy baldheads».[14]

Abandonado a sus propios recursos, el *pop* tendió a atrofiarse en insustanciales ritmos disco y baladas acarameladas, mientras el *glam rock*, representando una síntesis de dos subculturas muertas o agonizantes —el Underground y los *skinheads*— empezó a seguir una línea exclusivamente blanca que se alejaba del *soul* y del *reggae*; línea que llevaba, por lo menos según Wall y Taylor, a las garras del capitalismo consumista, a las autorreflexivas obsesiones europeas antes descritas (págs. 43-47). Bowie, en particular, en una serie de personificaciones «camp» (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr. Newton, el duque blanco, y de forma más deprimente, el Blond Fuehrer) alcanzó algo así como un estatus de culto a principios de los setenta. Atrajo a un masivo público joven (más que quinceañero) y sentó una serie de precedentes visuales en términos de aspecto personal (maquillaje, pelo teñido, etc.) que crearon una imagen sexualmente ambigua para aquellos chicos lo bastante valientes y dispuestos a desafiar los estereotipos claramente pedestres que los hombres y mujeres de clase trabajadora tenían a su alcance. Cada concierto de Bowie celebrado en grises



cines de provincias y salas municipales victorianas atrajo a una hueste de sorprendentes sosías de Bowie, conscientes de estar en la onda con sus sombreros tipo gángster que escondían (al menos hasta la apertura de puertas) un pelo con reflejos de luminoso bermellón, naranja o escarlata con mechas doradas y plateadas. Esas criaturas exquisitas, nerviosamente encaramadas en sus zapatos de plataforma o arrastrando (como el propio Boy en su más reciente campaña publicitaria) unas sandalias de plástico de los cincuenta, sosteniendo el cigarrillo así, los hombros en tal ángulo, participaban en un juego de fantasía que consternó y horrorizó a algunos comentaristas de la escena *rock*, preocupados por la «autenticidad» y el mensaje contestatario de la cultura juvenil. Taylor y Wall, por ejemplo, se muestran muy indignados por la supuesta «emasculación» de la tradición Underground llevada a cabo por Bowie:

> Bowie, en efecto, ha actuado en connivencia con el intento, por parte del capitalismo consumista, de recrear una clase adolescente subordinada, implicada como consumidores quinceañeros pasivos en la compra de ocio previa a la asunción de la «madurez», en lugar de ser una cultura juvenil de personas que se cuestionan (desde la perspectiva de cualesquiera clase o cultura) el valor y significado de la adolescencia y de la transición al mundo laboral adulto (1976).

Es verdad que la actitud de Bowie carecía de significados obvios en términos políticos o contraculturales, y que los mensajes filtrados a través de las pantallas de distracción eran, por lo general, decididamente objetables

(«Hitler fue la primera superestrella. Realmente, supo cómo hacerlo», mensaje transcrito por el *Temporary Hoarding*, publicación periódica de Rock Against Racism). Quedaba claro que a Bowie no le importaban ni las cuestiones políticas contemporáneas ni tampoco las sociales ni la vida de la clase obrera en general; más aún, su evangelio estético partía de una deliberada elusión del mundo «real» y del prosaico lenguaje que ese mundo solía emplear para describirse, experimentarse y reproducirse.

El metamensaje de Bowie era la huida —de la clase, del sexo, de la personalidad, del compromiso obvio— hacia un pasado de fantasía (el Berlín de Isherwood, poblado por un fantasmagórico *casting* de bohemios malditos) o un futuro de ciencia-ficción. Cuando abordaba la «crisis» contemporánea lo hacía oblicuamente, representándola en forma metamorfoseada como un mundo sin vida de humanoides, ambiguamente celebrado y denostado. Para Bowie (y para los Sex Pistols con él), el «No future for you, No future for me» («God Save the Queen», Virgin, 1977) era una opción perfectamente posible; y, pese a todo, él fue el responsable de que se plantearan cuestiones de identidad sexual hasta entonces reprimidas, ignoradas o meramente insinuadas en el *rock* y la cultura juvenil. En el *glam rock*, por lo menos entre los artistas situados, como Bowie y Roxy Music, en el ala más sofisticada del *glitter*, el énfasis subversivo se alejó de cuestiones de clase y juventud para situarse en la sexualidad y la tipología sexual. Aunque Bowie no estuviera liberado en ningún sentido radical mayoritario, en su predilección por el disfraz y el dandismo —lo que Angela Carter (1976) caracterizó como «el ambivalente triunfo de los oprimidos»—[15] por encima de cualquier trascendencia



«genuina» del juego de roles sexuales, él y, por extensión, quienes copiaron su estilo, *sí que* «cuestionaron el valor y significado de la adolescencia y la transición al mundo laboral adulto» (Taylor y Wall, 1976). Y lo hicieron de modo singular, confundiendo hábilmente las imágenes de hombres y mujeres a través de las cuales se cumplía tradicionalmente el paso de la infancia a la madurez.

## Raíces decoloradas: los *punks* y la identidad étnica blanca

> «A mí me recuerda *Raíces*, la serie de la tele, cuando veo esas cadenas y el collar de perro al cuello» (La madre de un *punk*, entrevistada en *Woman's Own*, 15 de octubre de 1977).

> «Los punkis son negros» (Richard Hell, músico *punk* entrevistado en *New Musical Express*, 29 de octubre de 1977).

El *glam rock* tendía a alienar a la mayoría de jóvenes de clase trabajadora precisamente porque contravenía tan fundamentales expectativas. A mediados de los setenta, sus seguidores se dividieron en dos facciones. Una estaba compuesta casi en su totalidad por quinceañeros que seguían a las principales bandas del *glitter* (Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust). La otra, formada por adolescentes más conscientes de su identidad y mayores, seguía profesando una devoción reverente por artistas más de culto (Bowie, Lou Reed, Roxy Music) que a causa de

su extrema sofisticación, incipiente elitismo y mórbidas aspiraciones artísticas e intelectuales, no llegaron a un público masivo. Las letras de las canciones y los estilos de vida de estos últimos grupos se fueron desconectando cada vez más de las inquietudes mundanas de la adolescencia y de la vida cotidiana (si bien esta discrepancia había sido la fuente de su inicial atractivo).

La estética *punk*, formulada en el espacio cada vez más amplio que separaba al artista de su público, puede interpretarse como un intento de manifestar las contradicciones implícitas en el *glam rock*. Por ejemplo, la «condición obrera», la dejadez y la franqueza del *punk* arremetían directamente contra la arrogancia, la elegancia y la verbosidad de las superestrellas *glam rock*. Lo cual no fue obstáculo, sin embargo, para que ambas formas compartieran cierto terreno en común. El *punk* se autoproclamó portavoz del arrinconado electorado de jóvenes blancos del lumpen, pero casi siempre lo hizo mediante el rebuscado lenguaje del *glam* y el *glitter rock* —«traduciendo» metafóricamente la condición obrera en cadenas y mejillas hundidas, ropa «sucia» (cazadoras teñidas, indecorosas blusas transparentes) y un agreste lenguaje. Recurriendo a la parodia, esta generación «en blanco», «que la sociedad clasificó como nula» (Richard Hell, *New Musical Express,* 29 de octubre de 1977), se describió a sí misma como una generación encadenada, mediante un surtido de significantes sombríamente cómicos: correas y cadenas, cazadoras estrechas y posturas rígidas. Pese a sus acentos proletarios, la retórica *punk* rezumaba ironía.

Así pues, el *punk* representa una apostilla garabateada adrede al pie del «texto» del *glam rock* cuyo objetivo era dinamitar el extravagante ornato del estilo *glam rock*.



La retórica canalla del *punk*, su fijación con la clase y la distinción, estaban expresamente diseñadas para debilitar el intelectualismo de la generación anterior de músicos de *rock*. Esta reacción, a su vez, recondujo a la nueva ola hacia el *reggae* y estilos afines, inicialmente excluidos por el *glam rock*. El *reggae* atrajo a aquellos *punks* que querían imprimir una forma tangible a su alienación. Contenía la necesaria convicción, la mordacidad política, tan claramente ausente de la mayoría de la música blanca del momento.

El *dread* (temor) era, en concreto, un bien codiciado. Era el medio que servía para amenazar, y la elaborada confraternidad que lo mantenía y comunicaba en la calle —colores, rastas, dialecto— era imponente e intimidadora, ya que sugería una solidaridad inexpugnable, un ascetismo hijo del sufrimiento. El concepto de *dread* suministró todo un lenguaje secreto: un espacio semántico cerrado y exótico irrevocablemente refractario a las simpatías cristianas blancas (esto es, los negros son como nosotros), cuya existencia misma confirmaba los peores miedos chauvinistas de los blancos (esto es: los negros no tienen nada que ver con nosotros).

Paradójicamente, fue justo aquí, en la exclusividad del estilo negro antillano, en la virtual imposibilidad de una auténtica identificación blanca, donde más atractivo se mostró el *reggae* para los *punks*. Como hemos visto, el lenguaje coagulado del rastafarianismo era deliberadamente opaco. Había crecido a partir de una variante dialectal, y esa variante a su vez había sido hablada durante siglos sin que el Amo la entendiera. Era un lenguaje capaz de taladrar los oídos blancos más respetuosos, y los temas del Regreso a África y el Etiopianismo, celebrados

en el *reggae*, no hacían concesiones a la sensibilidad del público blanco. La negritud del *reggae* era proscriptiva. Era una esencia ajena, un cuerpo extraño que amenazaba implícitamente a la cultura inglesa mayoritaria desde dentro[16] y, como tal, se hacía eco de los valores adoptados por el *punk* (la «anarquía», la «rendición» y el «declive»).

Para los *punks*, encontrarle un significado positivo a tan flagrante abjuración de la esencia británica equivalía a un simbólico acto de traición que complementaba, e incluso completaba, el irreverente programa emprendido por el propio *punk rock* (véase «Anarchy in the U. K.» y «God Save the Queen» de los Sex Pistols, la versión de Jordan de «Rule Britannia» en la película de Derek Jarman, *Jubilee*). Los *punks* capitularon ante la alienación, perdiéndose entre los extraños perfiles de una forma ajena. De este modo, los mismos factores que habían dictado el retroceso *skinhead* a finales de los sesenta facilitarían la participación de los *punks* una década más tarde. Así como los estilos *mod* y *skinhead* habían reproducido sesgadamente el *look* y la actitud «cool» de los *rude boys* antillanos y simbólicamente se situaban en el mismo medio ideal (la Gran Ciudad, el violento barrio bajo), la estética *punk* puede ser leída en parte como una «traducción» blanca de la «identidad étnica» negra (véanse las págs. 65-66).

Esta paralela «identidad étnica» blanca quedó definida a través de la contradicción. Por un lado se centraba, aunque de modo iconoclasta, en las tradicionales concepciones de lo británico (la Reina, la bandera nacional, etc.). Era «local». Emanaba de escenarios reconocibles situados en las ciudades del interior de Gran Bretaña. Hablaba con



acentos urbanos. Por otro lado, sin embargo, se basaba en una negación del lugar. Surgía en anónimos bloques de viviendas subvencionadas, en ignotas colas de parados, quintaesencia del barrio bajo. Era vacía, inexpresiva, desarraigada. En ello la subcultura *punk* se distingue de los estilos antillanos que fueron sus modelos básicos. Mientras que los jóvenes negros de ciudad podían catapultarse, mediante el *reggae*, hacia un inalcanzable e imaginario «más allá» (África, las Antillas), los *punks* vivían sujetos al tiempo presente. Estaban encadenados a una Gran Bretaña sin expectativas de futuro.

Esta diferencia, no obstante, podía ser mágicamente soslayada. Por arte de magia, las coordenadas de tiempo y espacio podían disolverse, trascenderse, convertirse en signos. Fue así como los *punks* espetaron al mundo su rostro de mortal palidez, un rostro que estaba y no estaba «ahí». Como los mitos de Roland Barthes, estas «víctimas asesinadas» —vaciadas e inertes— también tenían su coartada, un «más allá» literalmente construido con vaselina y cosméticos, pelo teñido y rímel. Pero, paradójicamente, en el caso de los *punks*, ese «más allá» también era un «ningún lugar» —una zona crepuscular—, una zona hecha de negatividad. Como el Dadá de André Breton, el *punk* parecía «abrir todas las puertas», pero esas puertas «daban a un corredor circular» (Breton, 1937).

Una vez dentro de este círculo profanado, el *punk* quedó condenado de por vida a encarnar la alienación, a interpretar el papel de su condición imaginada, a elaborar toda una serie de correlatos subjetivos para los arquetipos oficiales de la «crisis de la vida moderna»: las cifras del desempleo, la Depresión, la Forma de Vida Occidental, la

Televisión, etc. Convertidos en iconos (el imperdible, la ropa desgarrada, el lado salvaje y el aire famélico), estos paradigmas de la crisis podían vivir una doble vida, ficticia y real a un tiempo. Fueron la lente de aumento para una condición vivida: una condición de exilio absoluto voluntariamente asumido. Pero aunque el exilio poseyera un significado específico e implicase una solución específica (y, por lo demás, mágica) en el contexto del rastafarianismo y la historia Negra, al aplicarse metafóricamente a la juventud blanca británica sólo podía dibujar una condición desesperada. Ni podía prometer un futuro ni podía dar razón de un pasado. Atrapados en la paradoja de la subordinación «divina» como «san Genet»[17] cuando «elige» el Destino del que, quiéralo o no, se le ha hecho depositario, los *punks* se enmascararon, ansiosos por recrearse a sí mismos en forma de caricatura, por «disfrazar» su Destino con sus auténticos colores, por sustituir el hambre por la dieta[18] y por resituar el *look* harapiento («descuidado» pero meticulosamente elaborado) a mitad de camino entre elegancia e indigencia. Después de hallar su reflejo perfecto entre cristales rotos, después de haber hablado a través de camisetas celosamente agujereadas, tras haber manchado el buen nombre de la familia,[19] el *punk* se volvió a encontrar en la casilla de salida: un «condenado a cadena perpetua» en estado de «incomunicación» pese a los feroces tatuajes.

Estas contradicciones quedaron literalmente re-presentadas en la relación del *punk* con el *reggae*. A cierto nivel, los *punks* reconocieron abiertamente la importancia del contacto y del intercambio, llegando en ocasiones a elevar el contacto cultural a la categoría de compromiso político. Algunos grupos *punk*, por ejemplo, figuraron



de forma destacada en la campaña Rock against Racism [Rock contra el Racismo] destinada a combatir la creciente influencia del National Front en las áreas de clase trabajadora.[20] Pero a otro nivel, más profundo, se diría que dicha relación fue reprimida, desplazada por los *punks* a favor de una música rotundamente blanca e incluso todavía más rotundamente británica.

Durante el proceso, ciertos rasgos fueron directamente copiados de los estilos *rude* y *rasta* de los negros antillanos. Por ejemplo, uno de los típicos peinados *punk* consistente en una melena petrificada y mantenida en tensión vertical con vaselina, laca o jabón, se asemejaba a los estilos «natty» o *dreadlock* de los negros. Algunos *punks* llevaban colores etíopes y la retórica *rasta* empezó a asomar en el repertorio de algunos grupos de *punk*. En concreto, los Clash y los Slits intercalaron eslóganes y temas *reggae* en su material, y en 1977 el grupo *reggae* Culture presentó una canción sobre el inminente apocalipsis titulada «When the Two Sevens Clash» [«Cuando los dos sietes chocan»], que pasó a ser una especie de ineludible latiguillo en los círculos *punk* más selectos. Algunos grupos (Clash, Alternative T.V., por ejemplo) incorporaron canciones *reggae* en sus conciertos y del enlace nacería una nueva forma híbrida: el *punk dub*.[21] Desde el principio, cuando los primeros *punks* empezaron a congregarse en el Roxy Club de Covent Garden, en Londres, el *heavy reggae* había ocupado una posición privilegiada dentro de la subcultura como la única alternativa tolerada al *punk*, oasis melódico ante el frenético *Sturm und Drang* de la nueva ola musical. En parte por razones de conveniencia (al principio no había música *punk* grabada) y en parte por elección (estaba claro que el *reggae* era «músi-

ca rebelde»), las importaciones jamaicanas de culto sonaban regularmente en muchos clubes *punk* durante los intermedios de las actuaciones en directo.

La abierta identificación de los *punks* con la cultura negra británica y antillana sirvió para promover el antagonismo frente a los *teddy boys* revivalistas, y las batallas entre *teddys* y *punks* libradas cada sábado por la tarde en King's Road en el verano de 1977 demostraron espectacularmente las tensiones existentes entre ambas subculturas. El 5 de julio de ese mismo año, Rockin' Mick, *teddy boy* de 19 años (calcetines fluorescentes, *creepers* negros de ante y cazadora bordada con las leyendas «Confederate Rock» y «Gene Vincent Lives») expresaba ante un periodista del *Evening Standard* su indignación por la falta de patriotismo de los *punks*, apostillando: «Nosotros no estamos contra los negros, pero tampoco estamos a su favor que digamos...» (5 de julio de 1977).

No obstante, pese a la gran afinidad, ambas formas —*punk* y *reggae*— mantuvieron escrupulosamente su integridad, y lejos de mimetizar la forma y el timbre del *reggae*, la música *punk*, como todos los demás aspectos del estilo *punk*, tendió a desarrollarse como antítesis directa respecto a sus visibles fuentes. Desde el principio, la oposición entre *reggae* y *punk* entraba ya por los oídos. El *punk* confiaba en los agudos; el *reggae* se sustentaba en los graves. El *punk* lanzaba asaltos frontales a los sistemas de significado establecidos; el *reggae* se comunicaba mediante elipsis y alusiones. Lo cierto es que, por el modo en que ambas formas se vieron rigurosa, casi obsesivamente segregadas, todo parece indicar la existencia de una identidad oculta entre ambas, susceptible a su vez de iluminar esquemas generales de interacción entre las comunidades



inmigrante y de acogida. Recurriendo al vocabulario semiótico, podríamos decir que el *punk* incluye al *reggae* como «ausencia presente», como un agujero negro a cuyo alrededor se estructura el *punk*. La idea puede ampliarse metafóricamente para abarcar cuestiones raciales y de relaciones entre razas. Podría decirse, por lo tanto, que la rígida demarcación trazada entre *punk rock* y *reggae* no sólo es sintomática de una «crisis identitaria» característica de la subcultura *punk* sino también de esas contradicciones y tensiones más generales que inhiben el desarrollo de un diálogo abierto entre una cultura inmigrante de fuerte carácter étnico y la cultura indígena de clase trabajadora que técnicamente la «circunda».

Ahora ya estamos en condiciones de revisar el significado de esa incómoda relación entre *rock* y *reggae* propia del *punk*. Hemos visto cómo la beligerante insistencia del *punk* en la clase y la distinción respondía, al menos en parte, a los etéreos excesos del culto *glam rock*, y que la forma concreta adoptada por dicha insistencia (estética harapienta, singularidad musical) también se vio indirectamente influida por los estilos subculturales de la comunidad inmigrante negra. Este movimiento dialéctico de blanco a negro y viceversa no es en modo alguno exclusivo de la subcultura *punk*. Por el contrario, como hemos visto, el mismo movimiento es «capturado» y desplegado por los estilos de todas y cada una de las culturas juveniles espectaculares de la clase trabajadora en la posguerra. En concreto, discurre por la música *rock* (y, antes de ésta, por el *jazz*) desde mediados de los cincuenta en adelante, dictando cada sucesivo cambio de ritmo, de estilo y de contenido de las letras. Finalmente, estamos en disposición de describir dicha dialéctica.

A medida que la música y las distintas subculturas que ésta apoya o reproduce van adoptando esquemas rígidos e identificables, se van creando nuevas subculturas que solicitan o generan sus correspondientes mutaciones en la forma musical. A su vez, esas mutaciones tienen lugar en momentos en que las formas y temas importados de la música negra contemporánea disuelven (o «sobredeterminan») la estructura musical existente, forzando la llegada de nuevas configuraciones para sus elementos. Por ejemplo, la estabilización del *rock* a principios de los sesenta (el anodino *bop* para adolescentes, las baladas románticas, los instrumentales efectistas) alentó la migración *mod* hacia el *soul* y el *ska*, y la subsiguiente reafirmación de temas y ritmos negros por parte de los grupos blancos de *r&b* y *soul*[22] contribuyó al resurgir del *rock* a mediados de los sesenta. De manera parecida, tan pronto como el *glam rock* agotó las permutaciones posibles dentro de su propia y distintiva estructura de inquietudes, los *punks* retrocedieron hacia formas más primitivas y vigorosas de *rock* (esto es, los cincuenta y mediados de los sesenta, la época de mayor influencia negra)[23] y también acudieron a formas posteriores como el *reggae* contemporáneo (*dub*, Bob Marley) para dar con una música que reflejase más fielmente su sentimiento de frustración y opresión.

Sin embargo, como casi siempre en el *punk*, aquí la mutación parece deliberada, forzada. Dadas las diferencias entre ambos, puede que la síntesis entre los lenguajes del *rock* y el *reggae* no sea cosa fácil. La fundamental falta de sintonía entre ambos lenguajes (vestuario, baile, lenguaje, música, drogas, estilo, historia) manifestada por la creciente negritud del *reggae*, generó una dinámica singularmente inestable dentro de la subcultura *punk*. La tensión dio al *punk* esa cualidad extrañamente pétrea, ese *look* paralizado, esa «pasividad» que halló su voz silenciosa en las lisas superficies moldeadas de goma y plástico, en el *bondage* y la robótica que para el mundo significan al «punk». Porque, en el corazón de la subcultura *punk*, perpetuamente inmóvil, anida esa dialéctica bloqueada entre cultura negra y cultura blanca, una dialéctica que más allá de cierto punto (esto es, la identidad étnica) es incapaz de renovarse, viviendo como vive cautiva de su propia historia, atrapada en sus propias e irreductibles antinomias.

*Segunda parte*

# Una interpretación

# CINCO

## Función de la subcultura

Hasta el momento hemos descrito las subculturas presentadas en los capítulos anteriores como una serie de respuestas mediadas a la presencia en Gran Bretaña de una importante comunidad negra. Como hemos visto, la proximidad de las dos posiciones —la juventud blanca de clase trabajadora y los negros— invita a la identificación, e incluso cuando esta identidad es reprimida o abiertamente combatida, las formas culturales negras (la música, por ejemplo) siguen ejerciendo un influjo determinante sobre el desarrollo de cada estilo subcultural. Ha llegado el momento de explorar la relación entre estas subculturas espectaculares y el resto de grupos (padres, maestros, policía, juventud «respetable», etc.) y culturas (culturas adultas de clase trabajadora y clase media) fren-

te a los cuales tan ostensiblemente se define. La mayoría de autores sigue tendiendo a atribuir un excesivo significado a la oposición entre jóvenes y mayores, entre hijos y padres, citando los ritos de paso que, hasta en las sociedades más primitivas, se emplean para marcar la transición de la infancia a la madurez.[1] En tales estudios, sin embargo, brilla por su ausencia toda noción de especificidad histórica, toda explicación de por qué esas formas concretas se producen en ese momento concreto.

Es casi un tópico hablar del período posterior a la Segunda Guerra Mundial como un momento de grandes cambios en el que los tradicionales esquemas de vida en Gran Bretaña se vieron barridos y sustituidos por un sistema nuevo, superficialmente menos regido por las clases. En particular, los sociólogos han hecho hincapié en la desintegración de la comunidad de clase trabajadora[2] y han demostrado cómo la demolición del tradicional entorno de adosados baratos y tiendas de barrio sólo hizo que los cambios fueran más profundos e intangibles. Como observa Berger (1967), los referentes no son únicamente «geográficos sino también biográficos y personales», y la desaparición de los referentes familiares tras la guerra presagiaba el derrumbe de toda una forma de vida.

Sin embargo, pese a la confianza con que los políticos tanto laboristas como conservadores aseguraban que Gran Bretaña estaba entrando en una nueva era de prosperidad ilimitada e igualdad de oportunidades y que «nunca lo habíamos tenido tan bien», las clases se resistieron a desaparecer. Sí se transformó de manera drástica, en cambio, el modo en que las clases *se vivieron a sí mismas*, esto es, las distintas formas en que la experiencia de



clase halló expresión en la cultura. El advenimiento de los medios de comunicación de masas, los cambios en la constitución de la familia, la organización de la escuela y el trabajo, las transformaciones en el estatus relativo del trabajo y el ocio, todo ello sirvió para fragmentar y polarizar a la comunidad de clase trabajadora, generando una serie de discursos marginales dentro de los amplios límites de la experiencia de clase.

La evolución de la cultura juvenil debiera verse como una simple parte de este proceso de polarización. Específicamente, podemos citar el incremento relativo en el poder adquisitivo de la juventud de clase trabajadora,[3] la creación de un mercado diseñado para absorber el excedente resultante, y los cambios en el sistema educativo derivados de la Ley Butler de 1944 como factores que contribuyeron a la emergencia, tras la guerra, de una conciencia generacional entre los jóvenes. Esta conciencia seguía enraizada en una experiencia generalizada de clase, pero se expresaba en formas distintas de las tradicionales y en ocasiones abiertamente antitéticas a éstas.

La persistencia de la clase como categoría significativa en la cultura juvenil, sin embargo, no se ha reconocido de modo general hasta fechas relativamente recientes y, como veremos, la irrupción aparentemente espontánea de estilos juveniles ha propiciado que ciertos autores hablasen de la juventud como nueva clase, entendiéndola como una comunidad de indiferenciados Consumidores Adolescentes. No fue hasta los años sesenta, cuando Peter Willmott (1969) y David Downes (1966) publicaron sendos trabajos de investigación sobre las vidas de los adolescentes de clase trabajadora,[4] cuando el mito de una cultura juvenil libre de clases empezó a verse seriamente

cuestionado. Dicho cuestionamiento se comprende mejor en el contexto de un debate más amplio sobre la función de la subcultura, que durante largo tiempo ha preocupado a los sociólogos especializados en la teoría de la desviación. Parece conveniente incluir aquí una breve panorámica sobre algunas de las aproximaciones a la juventud y la subcultura nacidas en el transcurso de este debate.

El estudio de la subcultura en Gran Bretaña evolucionó a partir de una tradición de etnografía urbana cuyos inicios se remontan al siglo XIX: los trabajos de Henry Mayhew y Thomas Archer,[5] y las novelas de Charles Dickens y Arthur Morrison.[6] Sin embargo, hasta la década de 1920 no surgiría una aproximación más «científica» a la subcultura, con una metodología propia (la observación participante); fue entonces cuando un grupo de sociólogos y criminólogos de Chicago empezó a recopilar datos sobre bandas callejeras de jóvenes y grupos marginales (delincuentes profesionales, contrabandistas, etc.). En 1927, Frederick Thrasher presentó un informe sobre unas mil bandas callejeras, y posteriormente William Foote Whyte describió extensamente en *Street Corner Society* los rituales, rutinas y ocasionales hazañas de una banda.

La observación participante sigue siendo la fuente de algunas de las más interesantes y sugestivas descripciones de la subcultura, pero el método también arrastra una significativa serie de lacras. En concreto, la ausencia de esquemas de trabajo analíticos o explicativos siempre ha dotado a esta clase de trabajos de un estatus marginal dentro de la tradición mayoritariamente positivista de la sociología dominante.[7] Y, más crucial aún, esa ausencia es la responsable de que, aunque proporcionen gran riqueza de detalles descriptivos, los informes basados en la observación participante obvien, o cuando menos subestimen, el significado de las relaciones de clase y de poder. En estos trabajos la subcultura tiende a aparecer como un organismo independiente cuyo funcionamiento es ajeno a los contextos sociales, políticos y económicos más amplios. A resultas de ello, la descripción de la subcultura suele quedar incompleta. Por chandleriana que fuera su prosa, por veraces y meticulosos que fueran los detalles proporcionados por la observación participante, pronto se puso de manifiesto que el método necesitaba el apoyo de otros procedimientos más analíticos.



Durante los años cincuenta, Albert Cohen y Walter Miller trataron de suplir la inexistente perspectiva teórica rastreando continuidades y rupturas entre los sistemas de valores dominantes y subordinados. Cohen puso el énfasis en la función compensatoria de la banda juvenil: los adolescentes de clase trabajadora que no rendían lo suficiente en la escuela se unían a las bandas en sus horas libres para desarrollar fuentes alternativas de autoestima. En la banda, los principales valores del mundo normal —contención, ambición, conformismo, etc.— eran reemplazados por sus opuestos: el hedonismo, el desafío a la autoridad y la búsqueda de placer (Cohen, 1955). También Miller se centró en el sistema de valores de la banda juvenil, pero en este caso subrayando las semejanzas entre las culturas de la banda y la de los padres, sosteniendo que muchos de los valores del grupo marginal se limitaban a reiterar de forma distorsionada o aumentada las «grandes inquietudes» de la población de clase trabajadora adulta (Miller, 1958). En 1961, Matza y Sykes emplearon la noción de valores subterráneos para explicar la existencia de culturas juve-

niles tanto legítimas como delictivas. Al igual que Miller, estos autores reconocieron que los objetivos y las metas potencialmente subversivos estaban presentes en sistemas por lo general juzgados como perfectamente respetables. Encontraron en la cultura juvenil los mismos valores subterráneos (búsqueda de riesgo, emoción) que servían para apuntalar, y no para socavar, el *ethos* diurno de la producción (postergación de la gratificación, rutina, etc.) (Matza y Sykes, 1962; Matza, 1964).[8]

Tiempo después estas teorías serían puestas a prueba en trabajos de campo desarrollados en Gran Bretaña. En los sesenta, Peter Willmott publicó su investigación sobre el abanico de opciones culturales al alcance de los chicos de clase trabajadora en el East End londinense. Lejos de las frívolas proclamas de autores como Mark Abrams (1959),[9] Willmott concluía que la idea de una cultura juvenil completamente ajena a la idea de clase era prematura y carecía de sentido. Observó, en cambio, que los estilos de ocio al alcance de los jóvenes se modulaban a través de las contradicciones y divisiones intrínsecas a una sociedad de clases. Por su parte, Phil Cohen fue el encargado de explorar a fondo las modalidades en que las experiencias específicas de clase se codificaban en estilos de ocio que, después de todo, se habían originado mayormente en el East End londinense. Cohen también se interesó por los vínculos entre la cultura juvenil y la parental, e interpretó los distintos estilos juveniles como adaptaciones parciales de cambios que habían perturbado a *la totalidad* de la comunidad del East End. Definió la subcultura como «[...] una solución de compromiso entre dos necesidades contradictorias: la necesidad de crear y expresar la autonomía y la diferencia respecto a los padres [...] y la necesidad de mantener las identificaciones con los padres» (Cohen, 1972a). En ese análisis, los estilos *mod*, *ted* y *skinhead* fueron interpretados como intentos de mediar entre experiencia y tradición, entre lo familiar y lo nuevo. Y, para Cohen, la «función latente» de la subcultura era la de «[...] expresar y resolver, aunque sea mágicamente, las contradicciones que permanecen ocultas o sin resolver en la cultura parental» (Cohen, 1972a). Los *mods*, por ejemplo



> [...] trataron de hacer realidad, si bien en una relación imaginaria, las condiciones de existencia del trabajador no manual con movilidad social [...] [mientras que] [...] su argot y sus formas rituales [...] [seguían subrayando] [...] muchos de los valores tradicionales de la cultura de sus progenitores (Cohen, 1972a).

Por fin una lectura tomaba en consideración todos los factores ideológicos, económicos y culturales que, en su interacción, influyen en la subcultura. Al cimentar su teoría en los detalles etnográficos, Cohen pudo inserir la clase en su análisis a una escala mucho más compleja que antes. En lugar de presentar la clase como un conjunto abstracto de determinaciones externas, la mostró en acción, como fuerza material en la práctica, disfrazada, por así decir, en la experiencia y exhibida en el estilo. La materia prima de la historia podía refractarse, mantenerse y «manipularse» en la línea de una cazadora *mod*, en las suelas del calzado de un *teddy boy*. Las incertidumbres de clase y de sexualidad, las tensiones entre conformismo y desviación, familia y escuela, trabajo y ocio, quedaban fijadas de forma a la vez visible y opaca; Cohen elaboró

el sistema con el fin de reconstruir esa historia, de meterse bajo la piel del estilo y arrancarle sus significados ocultos.

El trabajo de Cohen sigue siendo el modelo más apropiado que tenemos para leer el estilo subcultural. Con todo, para subrayar la importancia y el significado de la clase se vio obligado a conceder un peso quizás excesivo a los vínculos entre las culturas de clase trabajadora juveniles y adultas. Existen diferencias igualmente significativas que deben ser reconocidas. Como hemos visto, en la posguerra emergió *realmente* una conciencia generacional entre jóvenes, e incluso allí donde la experiencia era compartida entre padres e hijos dicha experiencia iba probablemente a ser interpretada, expresada y manejada de forma distinta por ambos grupos. De este modo, mientras que obviamente hay puntos en los que las «soluciones» de padres y adolescentes convergen e incluso se solapan, al tratar de la subcultura espectacular no tenemos que concederles una preeminencia absoluta. Y al tratar de relacionar el estilo subcultural con su contexto generativo deberíamos tener cuidado de no enfatizar demasiado la sintonía entre la cultura respetable de clase trabajadora y las formas, globalmente más marginales, que aquí nos ocupan.

Por ejemplo, es indudable que los *skinheads* reafirmaron los valores ligados a la comunidad obrera tradicional, pero lo hicieron *en contra* de una generalizada renuncia a esos valores por parte de la cultura parental, *y en un momento en que* semejante afirmación de las clásicas preocupaciones existenciales de la clase trabajadora se consideraba inapropiada. De manera similar, los *mods* se enfrentaron a cambios y contradicciones que simultáneamente estaban afectando a la cultura parental, pero lo hicieron en términos de su propia problemática hasta cierto punto autónoma, mediante la invención de «otro lugar» (el fin de semana, el West End) definido *en contra de* los espacios familiares del hogar, el *pub*, el club del trabajador, el barrio (véase la pág. 77).



Si ponemos el énfasis en la integración y la coherencia a costa de la disonancia y la discontinuidad, corremos el riesgo de negar la manera misma en que la forma subcultural cristaliza, objetualiza y comunica la experiencia del grupo. Nos veríamos en aprietos, por ejemplo, para encontrar en la subcultura *punk* alguna tentativa simbólica de «recuperar elementos socialmente cohesivos destruidos en la cultura parental» (Cohen, 1972a) más allá de la mera cohesión en sí: la expresión de una identidad de grupo fuertemente estructurada, visible y con sólidos lazos de unión. Más parece, en cambio, que los *punks* estuvieran parodiando la alienación y el vacío que tanto han inquietado a los sociólogos,[10] llevando deliberadamente a término las más negras predicciones de la crítica social tremendista, y celebrando en clave satírica la muerte de la comunidad y el derrumbamiento de las formas tradicionales de significado.

Por lo tanto, sólo con reservas podremos aceptar la teoría del estilo subcultural de Cohen. Más adelante trataré de repensar la relación entre las culturas parental y juvenil prestando una mayor atención a todo el proceso de significación en la subcultura. Por ahora, sin embargo, no debemos permitir que estas objeciones resten méritos a la importancia global de la contribución de Cohen. No es exagerado afirmar que la idea de estilo como respuesta codificada a unos cambios que afectan a la comunidad

entera ha transformado literalmente el estudio de la cultura juvenil espectacular. Muchas de las investigaciones elaboradas en *Resistance Through Rituals* (Hall y otros, 1976a) se basaban en la premisa fundamental de que el estilo podía ser leído de este modo. Empleando el concepto gramsciano de la hegemonía (véanse las páginas 30-35 de esta obra), los autores interpretaron la sucesión de estilos culturales juveniles como formas simbólicas de resistencia, síntomas espectaculares de una disensión más amplia y, por lo general, subterránea que caracterizó todo el período de posguerra. Esta lectura del estilo plantea una serie de cuestiones que debemos examinar, y la aproximación a la subcultura adoptada en *Resistance Through Rituals* proporciona la base para buena parte de lo que sigue. Empezaremos con la noción de especificidad.

## Especificidad: dos clases de *teddy boy*

Si tomamos como punto de partida la definición de cultura empleada en *Resistance Through Rituals*, «cultura es ese ámbito en que los grupos sociales desarrollan distintos esquemas de vida e imprimen una *forma expresiva* a su experiencia social y material» (Hall y otros, 1976a), descubriremos que cada subcultura representa una forma distinta de manejar la «materia prima de la existencia social» (Hall y otros, 1976a). Pero ¿en qué consiste exactamente esa «materia prima»? Marx nos dice: «Los Hombres crean su propia historia, pero no simplemente a su gusto, no la crean bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente interpuestas, dadas y transmitidas desde el pasado» (Marx, 1951).



En efecto, la materia (esto es, las relaciones sociales) que sin cesar se transforma en cultura (y, por lo tanto, en subcultura) nunca es «prima», nunca está sin refinar. Siempre está mediatizada, influida por el contexto histórico en el que se da, planteada ante un territorio ideológico específico que le confiere una vida y unos significados concretos. Salvo que estemos dispuestos a emplear algún paradigma esencialista de la clase trabajadora en cuanto ineluctable portadora de una Verdad absoluta y transhistórica,[11] no deberíamos esperar que la respuesta subcultural sea infalible en cuanto a las relaciones reales que se dan en el capitalismo, ni siquiera que esté *necesariamente* en contacto, en sentido inmediato alguno, con la posición que materialmente ocupa dentro del sistema capitalista. Las subculturas espectaculares expresan lo que por definición es un conjunto imaginario de relaciones (véanse las páginas 108-109). La materia prima de que están hechas es a la vez real e ideológica. Se transmite a los miembros individuales de una subcultura a través de una variedad de canales: la escuela, la familia, el trabajo, los medios de comunicación, etc. Además, esa materia está sujeta al cambio histórico. Cada «instancia» subcultural representa una «solución» a un conjunto específico de circunstancias, a unos problemas y contradicciones concretos. Por ejemplo, las «soluciones» *mod* y *teddy boy* fueron elaboradas en respuesta a coyunturas diferentes que las situaron en distintas posiciones respecto a las formaciones culturales existentes (las culturas inmigrantes, la cultura parental, las otras subculturas, la cultura mayoritaria). Nos centraremos en un ejemplo para apreciarlo mejor.

Hubo dos grandes momentos en la historia de la subcultura *teddy boy* (los años cincuenta y los setenta). Pero,

aun manteniendo la misma relación de antagonismo con la comunidad inmigrante negra que sus contrapartidas de los cincuenta (véanse las págs. 74-75), los *teds* más recientes se posicionaron de forma distinta respecto a la cultura de los padres y a otras culturas juveniles.

Los primeros años cincuenta y los últimos setenta comparten algunos rasgos obvios: los vocabularios de «austeridad» y de «crisis», sin ser idénticos, se parecen y, lo que es más importante, la ansiedad ante los posibles efectos de la inmigración negra sobre el empleo, la vivienda y la «calidad de vida» se vio acentuada en ambos períodos. Las diferencias, sin embargo, son mucho más decisivas. La presencia, en el segundo período, de una cultura juvenil alternativa y predominantemente obrera (el *punk*), muchos de cuyos miembros defendieron activamente ciertos aspectos de la vida de los antillanos, sirve para distinguir claramente los dos momentos. Los primeros *teds* habían marcado un nuevo principio. En palabras de George Melly (1972), ellos representaron «la vanguardia oscura de la cultura *pop*» y, pese a su escasez numérica, fueron casi universalmente atacados por la prensa y los padres como síntoma del inminente declive de Gran Bretaña. Por su parte, en los años setenta el concepto mismo de *revival* dio a los *teddy boys* un aire de legitimidad. Al fin y al cabo, en una sociedad que parecía generar un asombroso número de modas y manías, los *teddy boys* eran prácticamente una institución: una parte auténtica, aunque dudosa, de la herencia británica.

De modo que a los jóvenes que participaron en este *revival* les fue concedida una aceptabilidad en ciertos barrios, aunque sólo fuera limitada. Podían ser mirados con tolerancia, e incluso con un velado afecto, por aquellos



adultos de clase trabajadora que, fueran en sus tiempos *teds* o chicos normales, sentían una cierta nostalgia por los años cincuenta y cuyas memorias fragmentarias les evocaban un pasado más simple y estable. El *revival* rememoraba un tiempo que parecía sorprendentemente lejano y comparativamente seguro; casi idílico en su estólido puritanismo, en su sentido de los valores, en su convicción de que el futuro podía ser mejor. Liberados del tiempo y del contexto, estos *teds* de segunda generación se permitieron flotar inocentemente, mecidos por la nostalgia de los setenta, a mitad de camino entre el Fonz de la televisiva *Happy Days* y un anuncio reciclado de Ovaltine. Paradójicamente, pues, la subcultura que inicialmente había proporcionado tan dramáticos signos de cambio podría acabar aportando una suerte de continuidad en su forma revivida.

En líneas generales, las dos soluciones *teddy boy* respondieron a unas condiciones históricas específicas, formuladas en atmósferas ideológicas totalmente distintas. A finales de los setenta no había posibilidad alguna de recabar el apoyo de la clase trabajadora para los optimistas imperativos de la reconstrucción: «Tendremos que aguantar», «Espera y verás», etc. El desencanto extendido entre la clase trabajadora por el Partido Laborista y por la política parlamentaria en general, el declive del Estado de bienestar, la vacilante economía, la prolongada falta de empleo y el problema de la vivienda, el desgaste de la comunidad, el fracaso del consumismo a la hora de satisfacer las necesidades reales y la inacabable ronda de conflictos industriales, cierres y piquetes, todo ello sirvió para generalizar la sensación de que los rendimientos disminuían, en radical contraste con el combativo optimis-

mo del período anterior. Apoyado sin duda por constructos ideológicos retrospectivamente situados en la Segunda Guerra Mundial (la instigación, alrededor de 1973 y como respuesta ante los prolongados conflictos industriales, la crisis petrolífera, la semana laboral de tres días, etc., de un espíritu patriótico necesitado de enemigos, más propio de tiempos de guerra; la sustitución del concepto «alemán», más concreto, por el de «fascista»), todos estos fenómenos se combinaron con la visibilidad de las comunidades negras para hacer del racismo una solución mucho más creíble para los problemas vitales de la clase obrera.

Además, el vestuario y la conducta de los *teddy boys* tuvo distintas connotaciones en los setenta. Por supuesto, el «robo» de un estilo perteneciente a la clase alta que en un principio hizo posible todo el estilo *teddy boy* llevaba mucho tiempo olvidado, y junto a él se había perdido irrevocablemente la naturaleza exacta de la transformación. Más aún, los modales chulescos y la agresividad sexual tuvieron significados distintos en las dos épocas. El narcisismo de los primeros *teds* y la gimnasia carnal de los bailes *jive* habían sido un arma arrojadiza lanzada contra lo que Melly (1972) describe como «un mundo gris, monocromo, donde los buenos chicos jugaban al ping-pong». La incombustible fidelidad de los *teds* de segunda generación a los tradicionales estereotipos de «chico malo» se reveló, en cambio, tan obvia como reaccionaria. Al son de unos discos gastados por el uso, vestidos con ropas que eran verdaderas piezas de museo, estos *neoteds* resucitaron toda una serie de convenciones sexuales (la galantería, el cortejo) y un machismo arrogante —esa «pintoresca» combinación de chauvinismo, brillantina y



brotes de violencia— que ya en la cultura parental había sido entronizada como *el* modelo de comportamiento masculino: un modelo que los febriles excesos de la «sociedad permisiva» de posguerra habían mantenido intacto.

Todos esos factores *acercaron* la subcultura *teddy boy* en su segunda encarnación a la cultura parental y contribuyeron a definirla frente a otras opciones culturales juveniles del momento (*punks*, seguidores del *northern soul*, rockeros *heavy metal*,[12] hinchas de fútbol, *pop* mayoritario, «respetables», etc.) Por estas razones, llevar una cazadora con una bandera a la espalda en 1978 no significaba lo mismo ni del mismo modo que en 1956, pese a que los dos grupos de *teddy boys* idolatraran a los mismos héroes (Elvis, Eddie Cochrane, James Dean), cultivasen los mismos tupés y ocuparan aproximadamente la misma franja social. Los conceptos inseparables de *coyuntura* y *especificidad* (en los que cada subcultura representa un «momento» distintivo, una respuesta particular a un conjunto particular de circunstancias) son, por lo tanto, indispensables para un estudio del estilo subcultural.

## Las fuentes del estilo

Hemos visto cómo la experiencia codificada en las subculturas se configura en distintos espacios (el trabajo, el hogar, la escuela, etc.). Cada uno de esos lugares impone su propia estructura única, sus propias reglas y significados, su propia jerarquía de valores. Aunque esas estructuras se articulan entre sí, lo hacen sintácticamente.

Tanto las unen las diferencias (hogar frente a escuela, escuela frente a trabajo, hogar frente a trabajo, privado frente a público, etc.) como las semejanzas. Por decirlo en los términos, un tanto retóricos si se quiere, de Althusser, constituyen diferentes niveles de la misma formación social. Y aunque sean, como Althusser se esfuerza en señalar, «relativamente autónomas», esas estructuras siguen estando articuladas, en las sociedades capitalistas, en torno a la «contradicción general» entre Capital y Mano de Obra (véase, en concreto, Althusser 1971a). La compleja interacción entre los distintos niveles de la formación social se reproduce en la experiencia tanto de los grupos dominantes como de los subordinados, y esta experiencia, a su vez, se convierte en la «materia prima» que halla su forma expresiva en la cultura y la subcultura. En nuestros días, los medios de comunicación desempeñan un papel crucial a la hora de definir nuestra experiencia ante nosotros mismos. Nos proporcionan las categorías más accesibles para clasificar el mundo social. Básicamente, la prensa, la televisión, el cine, etc., son los que nos permiten organizar e interpretar la experiencia y darle su, digámoslo así, *coherencia en la contradicción*. Poco debiera sorprendernos, pues, descubrir que mucho de lo que se halla codificado en la subcultura ya ha sido previamente sujeto a cierta manipulación por parte de los medios de comunicación.

De este modo, en la Gran Bretaña de posguerra, es probable que el rico contenido del estilo subcultural esté en función de lo que Stuart Hall ha llamado el «efecto ideológico»[13] de los medios de comunicación como reacción a los cambios experimentados en el marco institucional de la vida de la clase trabajadora. Como sostuvo Hall,



los medios «han colonizado progresivamente la esfera cultural e ideológica»:

> Mientras los grupos y las clases sociales viven, si no en sus relaciones productivas sí en las sociales, unas vidas cada vez más fragmentadas y diferenciadas, los medios de comunicación son cada vez más responsables de (a) proporcionar las bases sobre las cuales dichos grupos y clases construyen una imagen de las vidas, significados, prácticas y valores de *otros* grupos y clases; (b) proporcionar las imágenes, representaciones e ideas a cuyo alrededor pueda captarse de forma coherente la totalidad social compuesta por todas esas piezas separadas y fragmentadas (Hall, 1977).

Así pues, sólo podrá mantenerse una imagen creíble de cohesión social mediante la apropiación y redefinición de las culturas de resistencia (por ejemplo, las culturas juveniles de clase trabajadora) en términos de esa imagen. De este modo, los medios de comunicación no sólo proporcionan a los grupos imágenes fundamentales de otros grupos, sino que también devuelven a la clase trabajadora un «retrato» de sus propias vidas que está «contenido» o «enmarcado» por los discursos ideológicos que lo rodean y sitúan.

Queda claro que las subculturas no son formas privilegiadas; no se salen del circuito reflexivo de producción y reproducción que une, como mínimo en el plano simbólico, las piezas separadas y fragmentadas de la totalidad social. Las subculturas son, en parte al menos, representaciones de esas representaciones, y los elementos tomados del «retrato» de la vida de la clase trabajadora (y

del conjunto social en general) deberán sin duda tener alguna resonancia en las prácticas significantes de las distintas subculturas. No existe razón alguna para suponer que las subculturas sólo afirmen espontáneamente las «lecturas» *bloqueadas* excluidas de la radio, la televisión y la prensa (conciencia de un estatus subordinado, modelo conflictivo de la sociedad, etc.). También articulan, en mayor o menor medida, algunos de los significados e interpretaciones *preferentes*, aquellos que son favorecidos por y transmitidos a través de los canales autorizados de la comunicación de masas. Los miembros típicos de una cultura juvenil de clase trabajadora en parte replican y en parte aceptan las definiciones dominantes de quiénes y qué son, y existe una sustancial cantidad de terreno ideológico compartido no sólo entre ellos y la cultura adulta de clase trabajadora (con su subterránea tradición de resistencia) sino también entre ellos y la cultura dominante (por lo menos en sus formas más «democráticas» y accesibles).

Por ejemplo, la elaboración de opciones ascendentes y descendentes al alcance de la juventud de clase trabajadora no indica necesariamente ninguna diferencia significativa en el estatus relativo de los empleos al alcance del típico *mod* de 1964 y del *skinhead* de 1968 (aunque un censo quizá pusiera de manifiesto dicha diferencia). Y aún menos refleja *directamente* el hecho de que las oportunidades laborales al alcance de la juventud de clase trabajadora en general disminuyeran realmente entre una y otra fecha. Lo que ocurre, más bien, es que los distintos estilos y las ideologías que los estructuran y determinan representan respuestas negociadas a una contradictoria mitología de clase. En esa mitología, «el desvanecimiento de las clases» queda paradójicamente contrarrestado



por un «orgullo de clase» puro y duro, una concepción romántica del modo de vida tradicional (de la clase trabajadora) revivido dos veces por semana en programas televisivos del tipo *Coronation Street*). Entonces, los *mods* y los *skinheads* estaban, cada uno a su modo, «manejando» esa mitología tanto como las exigencias de sus propias condiciones materiales. Estaban aprendiendo a vivir dentro o fuera de ese corpus amorfo de imágenes y tipificaciones servido por los medios donde la clase es alternativamente obviada y exagerada, negada y reducida a una caricatura.

Además, los *punks* no sólo *respondían* directamente al creciente desempleo, a los cambios en la moral, al redescubrimiento de la pobreza, a la Depresión, etc.: estaban *dramatizando* lo que dio en llamarse «el declive de Gran Bretaña» mediante la construcción de un lenguaje que, en contraste con la retórica predominante del *establishment* rockero, era inequívocamente pertinente y realista (de ahí el vocabulario soez, las referencias a los «*hippies* grasientos», los andrajos, las poses lumpen). Los *punks* hicieron suya la retórica de crisis que había llenado las ondas y los editoriales de la época y la tradujeron a términos tangibles (y visibles). En el sombrío y apocalíptico ambiente de finales de los setenta —desempleo masivo, ominosa violencia en el carnaval de Notting Hill, en Grunwick, Lewisham y Ladywood—, nada mejor que los *punks* se presentasen como «degenerados»; como signos de aquella tan cacareada descomposición, como representación perfecta de la atrofia de Gran Bretaña. Los diversos estilos adoptados por los *punks* expresaban, sin duda, una agresión, frustración y ansiedad genuinas. Pero esas proclamas, por extrañamente construidas que estu-

vieran, se formulaban en un lenguaje que estaba al alcance de todo el mundo, un lenguaje corriente. Ello explica, en primer lugar, que la metáfora *punk* se aplique tanto a los miembros de la subcultura como a sus oponentes y, en segundo lugar, también explica el triunfo de la subcultura *punk* como espectáculo: tal fue su habilidad para erigirse en síntoma de toda una problemática contemporánea. Se entiende así la capacidad que esta subcultura tuvo de atraer a nuevos miembros y de provocar la necesaria respuesta airada por parte de padres, profesores y jefes ante aquellos a quienes se dirigía el pánico moral, y por parte de los «empresarios morales» —concejales municipales, expertos y miembros del Parlamento— responsables de dirigir la «cruzada» para combatirlos. Para comunicar el desorden, primero hay que elegir un lenguaje apropiado, aunque el objetivo sea subvertirlo. Para que el *punk* pudiera ser rechazado como caos, primero debía ser «comprensible» en cuanto ruido.

Empezamos a entender ahora cómo es que el culto a Bowie se acabó articulando alrededor de temas de género y no de clase, y a cuestionar a los críticos que vinculan las inquietudes legítimas de la «auténtica» cultura de clase trabajadora exclusivamente con la esfera de la producción. Es evidente que los adeptos de Bowie no lidiaban *directamente* en modo alguno con la problemática típica de los trabajadores o las aulas: problemas que orbitan en torno a las relaciones con la autoridad (rebelión frente a deferencia, opciones ascendentes frente a descendentes, etc.). Pero estaban tratando de conquistar un espacio significativo intermedio a medio camino entre la cultura parental y la ideología dominante: un espacio donde se pudiera descubrir y expresar una identidad alternativa. En



esta medida se vieron abocados a esa búsqueda específica de una cierta autonomía que caracteriza a todas las sub (y contra) culturas juveniles (véase la pág. 200, n. 6). En franco contraste con sus predecesores *skinheads*, los seguidores de Bowie desafiaban los chauvinismos más obvios (sexuales, de clase, territoriales) y, con mayor o menor entusiasmo, se afanaban a eludirlos, subvertirlos o derribarlos. De manera simultánea, estaban (1) desafiando el tradicional puritanismo de la clase trabajadora tan firmemente arraigado en la cultura de sus padres, (2) resistiendo al modo en que los medios hacían de ese puritanismo el signo de la clase trabajadora y (3) adaptando imágenes, estilos e ideologías propagadas por doquier en la televisión y las películas (por ejemplo, el culto a la nostalgia de los primeros setenta), en las revistas y prensa diaria (alta costura, la emergencia del feminismo en su forma consumista, por ejemplo *Cosmopolitan*) a fin de construir una identidad alternativa que comunicase una diferencia visible: una Otredad. Estaban, en suma, desafiando en un plano simbólico la «inevitabilidad», la «naturalidad» de los estereotipos de clase y de género.

# SEIS

## Subcultura: la ruptura antinatural

> «Me sentí sucio durante 48 horas» (un concejal del GLC tras haber visto un concierto de los Sex Pistols [citado en *New Musical Express*, 18 de julio de 1977]).
>
> De todas las instituciones sociales, el lenguaje es la menos abierta a la iniciativa. Se funde con la vida de la sociedad, y esta última, inerte por naturaleza, es una fuerza conservadora fundamental (Saussure, 1974).

Las subculturas representan el «ruido» (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación. No debemos subestimar, por lo tanto, el poder significativo de la

subcultura espectacular no sólo como metáfora de una potencial anarquía «ahí fuera» sino como mecanismo real de desorden semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación. Como escribió John Mepham (1972):

> Tan tenazmente arraigan en nuestro discurso y pensamientos sobre el mundo las distinciones e identidades, sea por el papel que desempeñan en nuestras vidas prácticas o porque son cognitivamente poderosas y constituyen un importante aspecto del modo en que dotamos de sentido a nuestra experiencia, que cuestionarlas teóricamente puede resultar traumático.

Toda elisión, truncamiento o convergencia de las categorías lingüísticas e ideológicas reinantes puede saldarse con una desorientación profunda. Semejantes desviaciones revelan, en suma, la arbitrariedad de los códigos que subyacen en todas las formas del discurso, configurándolas. Como escribió, en un contexto de desviación política explícita, Stuart Hall (1974):

> Los nuevos acontecimientos, trascendentales a la par que «insignificantes» frente a las normas refrendadas por la mayoría, suponen un desafío para el mundo normativo. No sólo ponen en tela de juicio la definición del mundo, sino cómo debería ser. «Abren una brecha en nuestras expectativas» [...].

Las nociones concernientes a la inviolabilidad del lenguaje están íntimamente ligadas a las ideas de orden social. Los límites de la expresión lingüística aceptable son impuestos por una serie de tabúes aparentemente universales. Estos tabúes garantizan la ininterrumpida «transparencia» (incuestionabilidad) del significado.



Como cabría esperar, por lo tanto, las transgresiones de las normas consensuadas que se emplean para organizar y experimentar el mundo tienen una considerable capacidad de provocar e inquietar. Desde todas partes se las acusa de «sacrilegio», como apuntó Mary Douglas (1967), y Lévi-Strauss ha señalado que en ciertos mitos primitivos una mala pronunciación y un uso incorrecto del lenguaje tienen el mismo rango que el incesto en cuanto aberraciones terribles capaces de «desatar tormentas y tempestades» (Lévi-Strauss, 1969). De modo semejante, las subculturas espectaculares expresan contenidos prohibidos (conciencia de clase, de diferencia) en formas prohibidas (transgresiones de los códigos de conducta y etiqueta, infracción de la ley, etc.). Son expresiones profanas, y a menudo se las censura, significativamente, como «antinaturales». Los términos que la prensa sensacionalista usa para definir a aquellos jóvenes que, en su conducta o vestuario, proclaman su adscripción a algún grupo subcultural («freaks», «animales [...] que, como las ratas, sólo se envalentonan cuando cazan en manada»)[1] parecen indicar que los miedos más primitivos derivados de la distinción sagrada entre naturaleza y cultura pueden verse evocados por el surgimiento de tales grupos. Sin duda, el quebrantamiento de las reglas es confundido con una «ausencia de reglas», la cual, según Lévi-Strauss (1969), «parece ofrecer el criterio más seguro para distinguir un proceso natural de uno cultural». En efecto, la reacción oficial a la subcultura *punk*, en especial al uso de «lenguaje soez» por parte de los Sex Pistols en televisión[2] y en los discos,[3] y a los vómitos y escupita-

jos en el aeropuerto de Heathrow,[4] parecen indicar que esos tabúes básicos continúan sedimentados en las profundidades de la sociedad británica contemporánea.

## Dos formas de integración

> ¿Acaso esta sociedad, saturada de esteticismo, no ha integrado ya los viejos romanticismos, surrealismo, existencialismo e incluso, hasta cierto punto, el marxismo? Pues bien, lo ha hecho, a través del comercio, en forma de mercancías. Lo que ayer era criticado se convierte hoy en bien de consumo cultural, y de este modo el consumo fagocita aquello a lo que supuestamente tenía que dar un significado y una dirección (Lefebvre, 1971).

Hemos visto que las subculturas «abren una brecha en nuestras expectativas» y representan simbólicos desafíos a un orden simbólico. Pero ¿las subculturas siempre pueden ser integradas de manera efectiva? ¿Y cómo? El surgimiento de una subcultura espectacular viene acompañado, indefectiblemente, de una oleada de histeria en la prensa. Esa histeria es, cómo no, ambivalente: oscila entre el miedo y la fascinación, entre el escándalo y el entretenimiento. Las portadas se llenan de titulares impactantes o inquietantes (por ejemplo, «Rotten razored», *Daily Mirror*, 28 de junio de 1977) mientras en el interior los editoriales rebosan de comentarios «serios»[5] y las páginas centrales o los suplementos presentan delirantes reportajes sobre modas y rituales de última hora (véanse, por ejemplo, los suplementos en color del *Observer* del 30 de enero y 10 de julio de 1977, y del 12 de febrero de



1978). El estilo, sobre todo, provoca una doble respuesta: es alternativamente ensalzado (en la página de moda) y atacado y ridiculizado (en los artículos que definen las subculturas como problemas sociales).

Casi siempre, lo que primero atrae la atención de los medios son las innovaciones estilísticas de la subcultura. Luego, la policía, el poder judicial, la prensa «descubren» actos desviados o «antisociales» —vandalismo, lenguaje soez, peleas, «comportamiento animal»—, y estos actos se emplean para «explicar» la transgresión original, por parte de la subcultura, de los códigos comúnmente aceptados. De hecho, tanto el comportamiento desviado como la identificación de un uniforme distintivo (o, más a menudo, la combinación de ambos) pueden ser catalizadores del pánico moral. En el caso de los *punks*, el momento en que los medios percibieron el estilo *punk* coincidió en la práctica con el descubrimiento o la invención de la desviación *punk*. El *Daily Mirror* publicó su primera tanda de alarmistas páginas centrales sobre la subcultura, centradas en lo extraño de la vestimenta y los complementos en la misma semana (29 de noviembre-3 de diciembre de 1977) en que los Sex Pistols irrumpieron públicamente en el programa *Today* de la Thames. Por su parte, los *mods*, puede que a causa de la discreción de su estilo, no fueron identificados como grupo hasta las peleas de Bank Holiday en 1964, aunque en esos momentos la subcultura ya se había desarrollado plenamente, como mínimo en Londres. Sea cual sea el tema que desencadena la secuencia de amplificación, ésta termina invariablemente con la propagación y la simultánea desactivación del estilo subcultural.

A medida que la subcultura empieza a acuñar una

pose propia eminentemente comercializable, a medida que su vocabulario (visual y verbal) se vuelve cada vez más familiar, se pone de manifiesto el contexto referencial en el que más cómodamente puede ser encajada. A la larga, los *mods*, los *punks*, los *glitter rockers* son integrados, llamados al orden, situados en el «mapa de realidades sociales problemáticas» (Geertz, 1964) más conveniente, donde los chicos de labios pintados son sólo «niños que se disfrazan» y las chicas con vestidos de látex son «hijas como la suya» (véanse págs. 136-137; 211-212, n. 8). Como apuntó Stuart Hall (1977), los medios no se limitan a registrar la resistencia, sino que «la sitúan dentro del marco dominante de significados», y los jóvenes que eligen vivir en una cultura juvenil espectacular son al mismo tiempo *reintegrados*, según se los representa en la televisión y en la prensa, al espacio que dicta el sentido común (como «animales», es cierto, pero también «en familia», «en el paro», «al día», etc.). Mediante este incesante proceso de recuperación se repara el orden fracturado, y la subcultura es integrada como entretenimiento dentro de la mitología dominante de la que en parte emana: como «folk devil» [«grupo maldito»], como Otro, como Enemigo. El proceso de recuperación adopta dos formas características:

> (1) la conversión de signos subculturales (vestuario, música, etc.) en objetos producidos en masa (es decir, la forma mercantil);
> (2) el «etiquetamiento» y redefinición de la conducta desviada por parte de los grupos dominantes: la policía, los medios, el sistema judicial (es decir, la forma ideológica).



## La forma mercantil

Tanto los periodistas como los académicos se han encargado de tratar exhaustivamente esta primera forma. La relación entre una subcultura espectacular y las diversas industrias que la sirven y explotan es ejemplarmente ambigua. Al fin y al cabo, una subcultura de este tipo se preocupa ante y sobre todo por el consumo. Opera exclusivamente en la esfera del ocio («No me vestiría de *punk* para ir a trabajar, hay un momento y un lugar para todo» [véase la n. 8]). Se comunica a través de los productos, aunque los significados ligados a dichos productos se hallen deliberadamente distorsionados o abolidos. Resulta por lo tanto difícil en este caso mantener una distinción absoluta entre explotación comercial por un lado y creatividad/originalidad por el otro, aunque tales categorías queden enfáticamente enfrentadas en los sistemas de valores de casi todas las subculturas. Así es: la creación y difusión de nuevos estilos está indisociablemente ligada al proceso de producción, publicidad e imagen que inevitablemente conducirá a la desactivación del poder subversivo de la subcultura: las innovaciones de *mods* y *punks* nutrieron directamente la alta costura y la moda estándar. Toda nueva subcultura establece nuevas tendencias, genera nuevos *looks* y sonidos que retroalimentan las correspondientes industrias. Como observó John Clarke (1976b):

> La difusión de estilos juveniles desde las subculturas hacia el mercado de la moda no es un mero «proceso cultural», sino una auténtica red o infraestructura de nuevos tipos de instituciones comerciales y económicas. Las

tiendas de discos, las casas discográficas, las boutiques y las empresas de manufactura formadas por una o dos mujeres, todas estas versiones del capitalismo artesano determinan la dialéctica de la «manipulación» comercial, en mayor medida que fenómenos más generalizados e indeterminados.

Sería un error, sin embargo, insistir en la autonomía absoluta de los procesos «culturales» y comerciales. Como dijo Lefebvre (1971): «El comercio es [...] un fenómeno tan social como intelectual», y los productos llegan al mercado cargados de significado. Son, en palabras de Marx (1970), «jeroglíficos sociales»[6] y sus significados están modulados por el uso convencional.

Así, tan pronto como las innovaciones originales que significan la «subcultura» se traducen en mercancías y son puestas al alcance de todos, quedan «inmovilizadas». Arrancadas de sus contextos privados por la pequeña empresa y por los intereses de la gran moda que las producen a escala masiva, son codificadas, vueltas comprensibles y presentadas como propiedad pública a la par que como mercancía rentable. Puede decirse, así, que las dos formas de integración (la semántica/ideológica y la «real»/comercial) convergen en la forma mercantil. Aunque los estilos culturales juveniles empiecen planteando retos simbólicos, invariablemente terminan por establecer nuevas series de convenciones, generando nuevas mercancías, nuevas industrias o rejuveneciendo las antiguas (baste pensar en el impulso que los *punks* debieron dar a las mercerías). Y todo eso, con independencia de la orientación política de la subcultura: los restaurantes macrobióticos, las tiendas de artesanía y los «mercados de



antigüedades» de la era *hippy* fueron fácilmente reconvertidos en boutiques y tiendas de discos *punk*. Y también con independencia de la mayor o menor agresividad del estilo: el vestido y los emblemas del *punk* podían comprarse por correo ya en el verano de 1977, y en setiembre de ese mismo año *Cosmopolitan* publicó una crónica de la más reciente colección de extravagancias firmadas por Zandra Rhodes, íntegramente formada por variaciones sobre el tema *punk*. Los modelos ardían bajo montañas de imperdibles y plástico (los imperdibles eran de joyería, el «plástico» era satén con acabado húmedo) y el artículo se cerraba con un aforismo —«To shock is chic», «Escandalizar es chic»— que anunciaba la inminente muerte de la subcultura.

## La forma ideológica

Quienes mejor han tratado la segunda forma de integración —la ideológica— han sido los sociólogos que operan con un modelo transaccional de comportamiento desviado. Por ejemplo, Stan Cohen describió a fondo la gestación y propagación de un pánico moral concreto (el que rodeó el conflicto *mod-rocker* de mediados de los sesenta).[7] Aunque esta clase de análisis a menudo ofrezca una explicación muy elaborada de por qué las subculturas espectaculares siempre provocan estos brotes de histeria, tiende a pasar por alto los mecanismos más sutiles empleados para manejar y contener fenómenos potencialmente amenazadores. Como el uso del término «folk devil» insinúa, suelen privilegiarse los excesos sensacionalistas de la prensa amarilla frente a las reacciones am-

biguas, al fin y al cabo las más típicas. Ya hemos visto que la representación de las subculturas en los medios las muestra más y a la vez *menos* exóticas de lo que realmente son. Se dirían formadas por alienígenas peligrosos que a la vez son niños revoltosos, animales salvajes que a la vez son mascotas traviesas. Roland Barthes nos da una clave para esa paradoja en su descripción de la «identificación», una de las siete figuras retóricas que, según Barthes, definen el metalenguaje de la mitología burguesa. Caracteriza al pequeñoburgués como una persona «[...] incapaz de imaginar al Otro [...] el Otro es un escándalo que amenaza su existencia» (Barthes, 1972).

Dos estrategias se crearon para afrontar esta amenaza. En primer lugar, el Otro puede ser trivializado, desnaturalizado, domesticado. Aquí, la diferencia simplemente se niega («La Otredad es reducida a la mismidad»). Otra posibilidad es que el Otro sea transformado en algo exótico y carente de sentido, un «puro objeto, un espectáculo, un *clown*» (Barthes, 1972). En este caso, la diferencia es desterrada a un lugar inalcanzable para el análisis. Son precisamente estos términos los que se emplean para definir las subculturas espectaculares. Los *hooligans* del fútbol, por ejemplo, suelen verse ubicados más allá «de los límites de la decencia común», clasificados como «animales». («Esa gente no pertenece al género humano», declaró el entrenador de un equipo de fútbol en *News at Ten* el domingo 12 de marzo de 1977.) (Véase el tratamiento que hace Stuart Hall de la cobertura periodística de los *hooligans* en *Football Hooliganism* [editado por Roger Ingham, 1978].) Por su parte, la prensa tendió a reubicar a los *punks* en la familia, quizá porque los miembros de esta subcultura se esforzaban en ocultar sus



orígenes, rechazaban la familia e interpretaban encantados el papel de *folk devil*, presentándose como puros objetos, como *clowns* perversos. Ciertamente, como cualquier otra cultura juvenil, el *punk* fue considerado una amenaza para la familia. En ciertos casos la amenaza fue representada en términos literales. Por ejemplo, el *Daily Mirror* del 1 de agosto de 1977 publicó una fotografía de un niño caído en la calle tras una confrontación *punk-ted* bajo el titular «VÍCTIMA DE LA PELEA PUNK. LA HORDA SE ENSAÑÓ CON EL NIÑO». En este caso, la amenaza del *punk* a la familia fue transformada en algo «real» (ése podría ser mi hijo) a través del esquema ideológico de la prueba fotográfica, que popularmente se considera incuestionable.

No obstante, en otras ocasiones, se adopta el camino contrario. Por la razón que sea, la inevitable sobredosis de artículos que se complacen en denunciar la última atrocidad de los *punks* se ve contrapesada por un número igualmente extenso de artículos dedicados a las pequeñeces de la vida familiar de los *punks*. Por ejemplo, el número de *Woman's Own* del 15 de octubre de 1977 publicó un artículo titulado «Punkis y Madres» que incidía en los aspectos menos clasistas, más de fiesta de disfraces, del *punk*.[8] Fotografías que mostraban a los *punks* con sus sonrientes mamás, recostados junto a la piscina de casa, jugando con el perro de la familia, acompañaban un texto que abundaba en la normalidad de los *punks* como individuos: «No es el horror que parece» [...] «El *punk* puede ser cosa de familia» [...] «Para que lo sepan, los *punks* son apolíticos» y, de forma más insidiosa aunque veraz, «Johnny Rotten es un nombre tan famoso como Hughie Green». Durante el verano de 1977, tanto *People* como

*News of the World* sacaron artículos sobre hijos punkis, hermanos punkis y bodas entre punkis y *teds*. Todos sirvieron para minimizar esa Otredad tan estridentemente proclamada por el estilo *punk*, y definieron la subcultura justo en los mismos términos que con tanta vehemencia trataba de negar y rechazar.

De nuevo, debemos evitar trazar distinciones absolutas entre las «manipulaciones» ideológicas y comerciales de las subculturas. La simbólica restitución de las hijas al hogar, de los descarriados al redil, fue emprendida en un momento en el que la «capitulación» generalizada de los músicos *punk* a las fuerzas del mercado era el argumento que todos los medios esgrimían para ilustrar el hecho de que, «después de todo, los punkis no son más que seres humanos». La prensa musical rebosaba de las típicas historias de triunfadores que de un salto pasaban de pobres a ricos (y sin quitarse los harapos), de músicos *punk* que se iban a América, de empleados bancarios que se convertían en editores de revistas o productores de discos, de sufridas costureras transformadas de la noche a la mañana en triunfantes mujeres de negocios. Claro que estas historias de éxito tenían implicaciones ambiguas. Como en cualquier otra «revolución juvenil» (el *boom* del *beat*, la explosión *mod* y los *Swinging Sixties*), el éxito relativo de unos pocos creó una impresión de energía, expansión e ilimitada movilidad ascendente. En última instancia, ello reforzó esa imagen de sociedad abierta que la presencia misma de la subcultura *punk* —con su retórico énfasis en el paro, la degradación de la vivienda y la falta de oportunidades— había contradicho originalmente. Como escribió Barthes (1972): «El mito siempre puede, como último recurso, significar la resistencia que le es opuesta»,



y suele hacerlo imponiendo sus propias condiciones ideológicas: en este caso, se trata de sustituir una forma artística «al alcance de todas las conciencias»[9] por «el cuento de hadas de la creatividad del artista»[10], y un «ruido» (un caos de creación propia, con su coherencia y lógica propias) por una «música» que será juzgada, despreciada o comercializada. Y por último, sustituirá una subcultura producto de la historia, de unas contradicciones históricas reales, por un puñado de brillantes inconformistas, unos genios satánicos que, en palabras de sir John Read, presidente de la EMI, «con el tiempo se volverán totalmente aceptables y podrán contribuir en gran medida al desarrollo de la música moderna».[11]

# SIETE

## El estilo como comunicación intencional

Hablo a través de mi ropa (Eco, 1973).

El ciclo que lleva de la oposición a la desactivación, de la resistencia a la integración delimita toda sucesiva subcultura. Ya hemos visto cuál es el papel de los medios y del mercado en ese ciclo. Nos concentraremos ahora en la subcultura en sí, para valorar qué comunica exactamente el estilo subcultural y cómo lo hace. Dos preguntas deben plantearse, que, combinadas, nos colocan ante una suerte de paradoja: ¿de qué modo se vuelve comprensible la subcultura para sus miembros? ¿Cómo se logra que signifique el desorden? Para responder a estas preguntas deberemos definir con mayor precisión el significado del estilo.

En «La retórica de la imagen», Roland Barthes contrapone la imagen publicitaria «intencional» con la fotografía de prensa supuestamente «inocente». Ambas son complejas articulaciones de códigos y prácticas específicas, pero la foto de prensa parece más «natural» y transparente que el anuncio. Barthes escribe: «La significación de la imagen es ciertamente intencional [...] la imagen publicitaria es clara, o como mínimo enfática». Análogamente, la distinción de Barthes puede servir para marcar la diferencia entre estilo subcultural y estilo «normal». Los conjuntos estilísticos subculturales —esas enfáticas combinaciones de vestuario, baile, argot, música, etc.— guardan más o menos la misma relación con las fórmulas más tradicionales (traje y corbata «normales», ropa informal, conjuntos de suéter y chaqueta, etc.) que la imagen publicitaria guarda con la fotografía de prensa menos visiblemente elaborada.

No es preciso, por supuesto, que la significación sea intencional, como los semióticos se han encargado repetidamente de señalar. Umberto Eco escribe que «todo objeto, y no sólo el objeto comunicativo expresamente intencionado, puede ser contemplado como signo» (Eco, 1973). Por ejemplo, la ropa convencional que el hombre y la mujer corriente llevan por la calle se elige dentro de unas limitaciones económicas, de «gusto», preferencias, etc., y tales elecciones son, sin duda, significativas. Cada conjunto ocupa un lugar en un sistema interno de diferencias —los modos convencionales del discurso sobre el vestir— que encaja con su correspondiente serie de roles y opciones socialmente prescritos.[1] Estas opciones contienen toda una gama de mensajes, transmitidos a través de las sutiles distinciones de una serie de conceptos interrelacionados: clase y estatus, imagen de uno mismo y atractivo, etc. En última instancia, cuando no expresan otra cosa expresan la «normalidad» contrapuesta a la «desviación» (esto es, se distinguen por su relativa invisibilidad, su idoneidad, su «naturalidad»). La comunicación intencional, en cambio, es de distinto orden. Se aparta del resto, es una construcción visible, una elección tendenciosa. Atrae la atención sobre sí; se da para ser leída.



Eso es lo que distingue a los conjuntos visuales de las subculturas espectaculares de los conjuntos empleados por la/s cultura/s colindante/s. Los primeros están *obviamente* fabricados (hasta los *mods*, precariamente situados entre los mundos de lo normal y lo desviado, acabaron manifestando su diferencia al congregarse en grupos frente a las salas de baile y a orillas del mar). *Proclaman* sus propios códigos (por ejemplo, la camiseta rasgada de los *punks*) o al menos demuestran que los códigos existen para ser usados y explotados (son pensados y no improvisados, por ejemplo). En ello se oponen a una cultura dominante cuya principal característica definitoria, según Barthes, es una tendencia a la mascarada como naturaleza, a sustituir las formas históricas por formas «normalizadas», a traducir la realidad del mundo en una imagen del mundo que a su vez se presenta como si estuviera compuesta según «las leyes evidentes del orden natural» (Barthes, 1972).

En este sentido, lo hemos visto, puede decirse que las subculturas vulneran las leyes de la «segunda naturaleza del hombre».[2] Al resituar y recontextualizar las mercancías, al subvertir sus usos convencionales y darles usos nuevos, el estilista subcultural otorga a la mentira eso que Althusser llamó «la falsa obviedad de la práctica cotidia-

na» (Althusser y Balibar, 1968), y abre el mundo de los objetos a lecturas nuevas y encubiertamente opositoras. La comunicación de una *diferencia* significante (y la paralela comunicación de una *identidad* de grupo) será entonces «la clave» oculta tras el estilo de todas las subculturas espectaculares. Es el término superordinado bajo el cual se agrupan todas las demás significaciones, el mensaje a través del cual hablan todos los demás mensajes. Una vez se le ha otorgado a esta diferencia inicial una determinación primaria sobre toda la secuencia de generación y difusión estilística, podremos reexaminar la estructura interna de cada una de las subculturas. Volviendo a nuestra analogía anterior: si la subcultura espectacular es una comunicación intencional, si, tomando un término de la lingüística, es «motivada», ¿qué es exactamente lo que se está comunicando y anunciando?

## El estilo como *bricolaje*

> Lo convencional es llamar «monstruo» a cualquier combinación de elementos discordantes [...] Yo llamo «monstruo» a toda belleza original e inagotable (Alfred Jarry).

Las subculturas que hemos tratado comparten un rasgo en común, además de pertenecer mayoritariamente a la clase obrera. Como hemos visto, son culturas ostensiblemente consumistas —incluso cuando, como en los *skinheads* y los *punks*, ciertos tipos de consumo son visiblemente rechazados— y es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad «secreta» y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son *utilizadas* en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas.



Los avances en el terreno de la antropología nos resultarán de utilidad en este punto. Concretamente, el concepto de *bricolaje* puede emplearse para explicar la estructuración de los estilos subculturales. En *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss muestra cómo las modalidades mágicas a que recurren los pueblos primitivos (superstición, brujería, mito) pueden considerarse sistemas implícitamente coherentes, aun siendo explícitamente desconcertantes, de conexión entre las cosas que dotan a sus usuarios de todo lo necesario para «pensar» su propio mundo. Tales sistemas mágicos de conexión comparten un rasgo: son susceptibles de crecer ilimitadamente porque sus elementos básicos pueden entrar en una variedad de combinaciones improvisadas para generar nuevos significados en su seno. El bricolaje ha sido descrito, en consecuencia, como una «ciencia de lo concreto» en una reciente definición que ilumina el significado antropológico original del término:

> El bricolaje alude al modo en que el pensamiento no técnico, no cultivado del llamado hombre «primitivo» responde al mundo que le rodea. El proceso implica una «ciencia de lo concreto» (frente a nuestra ciencia «civilizada» de lo «abstracto») que, lejos de carecer de lógica, de hecho ordena con precisión y exactitud, clasifica y distribuye en estructuras las *minutiae* de una «lógica» que no es la nuestra. Las estructuras, «improvisadas» o inventadas (son éstas traducciones aproximadas del proceso de *bricoler*) como respuestas *ad hoc* a un entorno,

sirven entonces para establecer homologías y analogías entre la ordenación de la naturaleza y la de la sociedad, y de este modo «explican» el mundo de manera satisfactoria, haciéndolo habitable (Hawkes, 1977).

Las implicaciones de las estructuradas improvisaciones del bricolaje para una teoría de la subcultura espectacular entendida como sistema de comunicación ya han sido exploradas. Por ejemplo, John Clarke ha insistido en cómo algunas formas destacadas de discurso (en especial, la moda) son radicalmente adaptadas, subvertidas y ampliadas por el *bricolador* subcultural:

> Objeto y significado constituyen, conjuntamente, un signo, y en el seno de cualquier cultura esos signos son ensamblados, repetidamente, en formas características de discurso. No obstante, cuando el bricolador cambia el objeto significante de lugar y lo emplaza en una posición distinta dentro de ese discurso, empleando el mismo repertorio global de signos, o cuando el objeto es resituado en un conjunto totalmente distinto, se crea un nuevo discurso, un mensaje distinto se transmite (Clarke, 1976).

Es así como el hurto y transformación por parte del *teddy boy* del estilo eduardiano rescatado a principios de los cincuenta por Savile Row para los jóvenes ricos de la ciudad puede entenderse como un acto de bricolaje. De manera parecida, puede decirse que los *mods* actuaron como *bricoladores* cuando se apropiaron de otra gama de productos ubicándolos en un conjunto simbólico que servía para eliminar o subvertir sus primitivos significados convencionales. Así, las pastillas que los médicos



prescribían para tratar las neurosis se empleaban como fines en sí mismas, y el ciclomotor, inicialmente un medio de transporte respetable como el que más, fue transformado en amenazante símbolo de solidaridad del grupo. Idéntica improvisación hizo que los peines de metal, afilados como navajas, convirtieran el narcisismo en arma de ataque. Banderas inglesas ondeaban cosidas a la espalda de parkas mugrientas, si no eran recortadas y convertidas en ingeniosas chaquetas. Con mayor discreción, los clásicos emblemas del mundo de los negocios —el traje, el cuello y la corbata, el pelo corto, etc.— fueron desgajados de sus connotaciones originales —eficiencia, ambición, respeto a la autoridad— y mutados en fetiches «vacíos», objetos de deseo, acariciados y valorados por derecho propio.

Aun a riesgo de sonar melodramáticos, podríamos emplear aquí la frase de Umberto Eco, «guerra de guerrillas semiótica» (Eco, 1972) para describir tales prácticas subversivas. Da igual que la guerra se libre por debajo de la conciencia de los individuos pertenecientes a la subcultura espectacular: sin que la subcultura deje de ser a otro nivel una comunicación intencional [véanse las págs. 139-142]), con la emergencia de grupos como el surrealista «la guerra se declara en un mundo de superficies» (Annette Michelson, citada en Lippard, 1970).

Ciertamente, las radicales prácticas estéticas de Dadá y del surrealismo —el sueño, el *collage*, los «ready mades», etc.— resultan aquí relevantes: son las modalidades clásicas de discurso «anárquico».[3] Los manifiestos de Breton (1924 y 1929) sentaron la premisa fundamental del surrealismo: que una nueva «surrealidad» emergería con la subversión del sentido común, con el derrumbe de

las categorías y oposiciones lógicas dominantes (sueño/realidad, trabajo/juego, por ejemplo) y con la celebración de lo anormal y lo prohibido. La clave para lograrlo estaba, ante todo, en «una yuxtaposición de dos realidades más o menos alejadas» (Reverdy, 1918), ejemplificada según Breton en la insólita frase de Lautréamont: «Bello como el azaroso encuentro entre un paraguas y una máquina de escribir en una mesa de disección» (Lautréamont, 1970). En *La crisis del objeto*, Breton abundó en la teoría de esta «estética del *collage*», argumentando con no poco optimismo que un asalto a la sintaxis de la vida cotidiana que dicta los usos de la mayoría de los objetos mundanos propiciaría

> [...] una *total revolución del objeto*: su intervención desviaría el objeto de sus fines emparejándolo con otro nombre y formalizándolo. [...] Una distorsión y una deformación gratuitas se hacen aquí imprescindibles [...] Los objetos así reconstruidos comparten la característica de derivar de los objetos que nos rodean y sin embargo diferir de éstos, mediante un simple *cambio de rol* (Breton, 1936).

Max Ernst (1948) viene a decir lo mismo de manera más críptica: «Quien dice *collage* dice lo irracional».

Obviamente, tales prácticas encuentran su corolario en el bricolaje. El *bricoleur* subcultural, como el «autor» de un *collage* surrealista, se distingue por «yuxtaponer dos realidades presuntamente incompatibles (esto es, "bandera"/"cazadora"; "agujero"/"camiseta"; "peine"/"arma") en una escala aparentemente incongruente [...] y [...] allí se produce la unión explosiva» (Ernst, 1948). El *punk* es un diáfano ejemplo de los usos subculturales de estas



modalidades anárquicas. El *punk* también trató, a través de la «distorsión y la deformación», de descoyuntar y reorganizar el significado. También persiguió la «unión explosiva». Pero ¿qué se pretendía significar, si es que se pretendía significar algo, mediante estas prácticas subversivas? ¿Cómo las tendremos que interpretar? Si aislamos el *punk* y le dedicamos una especial atención, podremos observar más de cerca algunos de los problemas que suscita la lectura del estilo.

## Un revulsivo para el estilo: el estilo repulsivo

> Para nosotros nada era sagrado. Nuestro movimiento no era ni místico, ni comunista ni anarquista. Todos esos movimientos tenían algún tipo de programa, mientras que el nuestro era nihilista de principio a fin. Escupíamos sobre todo, incluidos nosotros. Nuestro signo era una nada, un vacío (George Grosz sobre Dadá).
>
> Estamos bastante, pero bastante... vacíos (The Sex Pistols).

Aun siendo a menudo directamente ofensivo (camisetas consteladas de tacos) y amenazador (indumentaria terrorista/guerrillera), el estilo *punk* se definió principalmente a través de la violencia de sus «cut-ups». Como los «ready mades» de Duchamp —objetos manufacturados que eran arte porque él los proclamaba como tal—, los objetos más anodinos e insospechados —un imperdible, una pinza de plástico para la ropa, un repuesto de un televisor, una hoja de afeitar, un tampón— podían verse arrastrados hasta las regiones de la (anti) moda *punk*. Todo lo

razonable o irrazonable podía pasar a formar parte de lo que Vivien Westwood llamó «vestuario de confrontación», siempre y cuando la ruptura entre los contextos «natural» y elaborado fuera claramente visible (es decir, que la regla parecía ser: cuanto menos encaje, mejor).

Objetos sacados del más sórdido de los contextos hallaban un lugar en los conjuntos *punk*: cadenas de váter pendían en elegantes arcos sobre pechos forrados con bolsas de basura. Los imperdibles eran desterrados de su contexto de «utilidad» doméstica y llevados como adornos truculentos en mejillas, orejas o labios. Materiales malos y «baratos» (PVC, plástico, lurex, etc.) con diseños vulgares (imitación de piel de leopardo, por ejemplo) y colores «horribles», descartados desde hacía años por la industria seria de la moda como *kitsch* obsoleto, fueron rescatados por los *punks* y convertidos en prendas de vestir (pantalones ajustados para chicos, minifaldas «comunes») que ofrecían autorreflexivos comentarios sobre las nociones de modernidad y de gusto. Las concepciones consensuadas de la belleza saltaron por los aires, junto a la tradición femenina de la cosmética. En las antípodas de lo que recomendaría cualquier revista femenina, el maquillaje masculino y femenino se proclamaba a gritos. Las caras se transformaron en retratos abstractos: estudios meticulosamente ejecutados sobre la alienación, fruto de una aguda observación. El pelo se teñía de tonos vistosos (amarillo paja, negro azabache o naranja brillante con mechones verdes o decolorados en forma de interrogante), y las camisetas y pantalones contaban la historia de cómo fueron elaboradas, con cremalleras múltiples y costuras exteriores totalmente a la vista. De manera parecida, algunos elementos del uniforme colegial (camisas



blancas de *bri-nylon*, corbatas escolares) fueron simbólicamente profanados (las camisas se cubrían de *graffiti* o de sangre falsa; las corbatas se dejaban sin anudar) y se yuxtaponían con pantalones ajustados de cuero o escandalosos *tops* de mohair rosa. Se apreciaba el valor intrínseco de lo perverso y lo anormal. En especial, se recurrió a la iconografía subterránea del fetichismo sexual, con los previsibles efectos. Máscaras de violador y trajes de látex, corpiños de cuero y medias de malla, zapatos con tacones de aguja inverosímilmente afilados, toda la parafernalia del *bondage* —cinturones, correas y cadenas— fue exhumada del tocador, del armario y del filme pornográfico y sacada a la calle, donde mantenía sus connotaciones prohibidas. Algunos *punks* jóvenes llegaron a vestir gabardinas sucias —el más prosaico de los símbolos de «perversión» sexual— para expresar así su desviación en términos convenientemente proletarios.

Naturalmente, el *punk* no se limitó a revolver el guardarropa. Saboteó todos los discursos de cierta envergadura. El baile, por lo general un fenómeno participativo y expresivo para el *rock* británico y las culturas *pop* reinantes, se convirtió en una torpe exhibición de robótica vacía. Los bailes *punk* no guardaban la más mínima relación con la espontaneidad del *frug** y con los apasionados abrazos que, según Geoff Mungham, caracterizaron los decentes rituales proletarios del sábado noche en el Top Rank o el Mecca.[4] Desde luego, las abiertas manifestaciones de interés heterosexual solían recibirse con desprecio y sospecha (¿quién ha dejado entrar al BOF/ «wimp»?)[5] y los clásicos esquemas de cortejo no tenían

* *Frug*: baile derivado del *twist*. (*N. del t.*)

sitio en la pista junto a bailes como el *pogo*, el *pose* y el *robot*. Aunque el *pose* dejaba un resquicio a la sociabilidad (esto es, podía bailarse a dos), la «pareja» era por lo general del mismo sexo y el contacto físico quedaba descartado, ya que la relación descrita por el baile era de carácter «profesional». Un participante adoptaba una estereotipada pose *fashion* mientras el otro se agachaba en el clásico estilo «Bailey» para tomar una imaginaria instantánea. Para el *pogo*, en cambio, esta exigua interacción ya era demasiada (aunque no por ello dejaría de provocar un buen número de viriles embestidas ante los escenarios). De hecho, el *pogo* fue una caricatura, una *reductio ad absurdum*, de todos los estilos solitarios de baile asociados a la música *rock*. Se parecía al «anti-baile» de los «Leapnicks» descrito por Melly en relación con el *boom* del *trad* (Melly, 1972). La misma gestualidad estricta —saltar en el aire, las manos pegadas a los costados, como para cabecear una pelota imaginaria— se repetía invariablemente en el tiempo al ritmo estrictamente mecánico de la música. A diferencia del baile *hippy*, lánguido y libre, y del «idiot dancing» de los heavymetaleros (véase la pág. 208, n. 12), el *pogo* no dejaba espacio a la improvisación: las únicas variaciones las imponían los cambios de *tempo* en la música, y los temas rápidos eran «interpretados» con maníaco abandono y frenética gestualidad sin moverse del sitio, mientras que los lentos se bailaban con una indiferencia lindante con la catatonia.

El *robot*, refinamiento que sólo se dio en las reuniones *punk* más exclusivas, era más «expresivo» y a la vez menos «espontáneo», dentro del estrechísimo margen que tales términos adoptaron en el vocabulario *punk*. Consistía en sacudir cabeza y manos de forma casi imperceptible, o



bien en dar unos extravagantes bandazos (¿los primeros pasos de Frankenstein?) que se detenían abruptamente en puntos al azar. La pose resultante se mantenía durante varios segundos, minutos incluso, y toda la secuencia se reanudaba y recreaba de manera tan inesperada como inexplicable. Algunos *punks* entusiastas llevaron las cosas un poco más lejos y coreografiaron veladas enteras, convirtiéndose durante unas horas, como Gilbert y George,[6] en autómatas, en esculturas vivientes.

En una línea similar, la música se distinguía del *rock* y *pop* mayoritarios. Su atractivo era monocorde, primario y directo: lo mismo daba que aspirase a demostrar conocimientos musicales o no. En este último caso, los *punks* hicieron de la necesidad una virtud («Lo que queremos es ser *amateurs*», Johnny Rotten). Casi siempre, una andanada de guitarras a tope de volumen y agudos, acompañadas de un saxo ocasional, ejecutaban machaconas líneas (anti)melódicas sobre una turbulenta base de baterías cacofónicas y alaridos vocales. Johnny Rotten sintetizó la actitud *punk* respecto a la armonía: «Lo nuestro es el caos, no la música».

Los nombres de los grupos (The Unwanted, The Rejects, The Sex Pistols, The Clash, The Worst, etc.)* y los títulos de las canciones («Belsen was a Gas», «If You Don't Want to Fuck Me, fuck off», «I Wanna be Sick on You»),** reflejaron la tendencia marcadamente irreve-

* «Los No Deseados», «Los Desechos», «Las Pistolas Sexuales», «El Choque», «Los Peores». (*N. del t.*)

** «Belsen fue una gozada» (Gas=«gozada» pero también, obviamente, «gas»), «Si no quieres joder conmigo, jódete», «Quiero vomitar sobre ti». (*N. del t.*)

rente y automarginatoria que caracterizó todo el movimiento *punk*. Semejantes tácticas fueron, parafraseando a Lévi-Strauss, «cosas para encanecer el pelo de mamá». Estas «bandas de garaje» prescindieron, como mínimo en sus inicios, de veleidades musicales y reemplazaron, por decirlo con la tradicional terminología romántica, la «técnica» por la «pasión», las crípticas poses de la élite existente por el lenguaje del hombre de la calle, la noción burguesa de entretenimiento o el concepto clásico del «arte elevado» por un arsenal de ataques frontales, ahora al orden del día.

Fue en el terreno del directo donde los grupos *punk* representaron una mayor amenaza para la ley y el orden. No puede negarse que lograron subvertir los convencionalismos acerca de qué era un concierto o un entretenimiento de *night-club*. Y, lo que es más significativo, trataron de acercarse a su público, tanto en términos físicos como en las letras de sus canciones y en sus estilos de vida. En sí la cosa nada tiene de exclusivo: a menudo la estética revolucionaria (Brecht, los surrealistas, Dadá, Marcuse, etc.) ha empleado la frontera entre artista y público como metáfora de esa barrera más amplia e intransigente que separa el arte y el sueño de la realidad y la vida bajo el capitalismo.[7] Los escenarios de aquellos locales lo bastante seguros para albergar actos «new wave» se veían periódicamente invadidos por hordas de *punks*, y si por casualidad la dirección del local se negaba a tolerar tan flagrante desprecio por la etiqueta, entonces los grupos y sus seguidores podrían verse arrastrados a una comunión colectiva de baba y abusos mutuos. Cuando en mayo de 1977 los Clash tocaron «White Riot» en el Rainbow Theatre, los espectadores arrancaron las sillas y las



lanzaron al escenario. Mientras tanto, cada actuación, por apocalíptica que fuera, demostraba que las cosas podían cambiar, y de hecho estaban cambiando: se demostraba que actuar era, en sí, una opción que ningún *punk* debía descartar. Abundaban en la prensa musical los ejemplos de «fans corrientes» (Siouxsie de Siouxsie and the Banshees, Sid Vicious de los Sex Pistols, Mark P de *Sniffin Glue*, Jordan de los Ants) que habían llevado a cabo la travesía simbólica desde la pista de baile al escenario. Hasta los puestos más humildes en la jerarquía del *rock* podían suponer una seductora alternativa para la monotonía del trabajo manual, la oficina o el paro juvenil. Se cuenta, por ejemplo, que los Stranglers recogieron a los Finchley Boys en las gradas de un estadio futbolístico y les dieron trabajo como *roadies*.*

Aunque estas «historias del éxito» estaban, como hemos visto, sujetas a interpretaciones «sesgadas» en la prensa, se produjeron innovaciones en otras áreas que posibilitaron la oposición a las definiciones mayoritarias. La más destacada fue la tentativa, la primera en una cultura juvenil predominantemente obrera, de crear un espacio crítico alternativo dentro de la propia subcultura para así contrarrestar la cobertura hostil, o cuando menos ideológicamente tendenciosa, del *punk* en los medios. La existencia de una prensa *punk* alternativa demostró que la ropa y la música no eran lo único que podía producirse de forma inmediata y barata a partir de unos recursos limitados. Los fanzines (*Sniffin Glue, Ripped and Torn*, etc.) eran revistas editadas por un individuo o un grupo, com-

* Roadie: persona encargada de transportar y montar el equipo de un grupo musical en gira. (*N. del t.*)

puestas por reseñas, editoriales y entrevistas con punkis destacados, producidas a pequeña escala con el mínimo coste, grapadas y distribuidas en una serie de puntos de venta afines.

El lenguaje en el que se enmarcaron los diversos manifiestos era resueltamente «de clase obrera» (esto es, venía generosamente regado con palabras soeces) y los errores de máquina, las faltas de ortografía y gramática y la paginación confusa se dejaban tal cual en la versión final. Correcciones y tachaduras previas a la publicación se dejaban para que el lector las descifrase a su aire. Todo daba una abrumadora sensación de urgencia e inmediatez, de periódico producido a máxima velocidad, de notas garabateadas desde el frente.

Todo ello contribuyó inevitablemente a la cristalización de una prosa estridente e intimidatoria, que, como la música que describía, era difícil de «asimilar» aun a pequeñas dosis. De vez en cuando se colaba un artículo más ingenioso, más abstracto (lo que Harvey Garfinkel, el etnometodólogo norteamericano, llamaría «una ayuda para imaginaciones aletargadas»). Por ejemplo, *Sniffin Glue*, el primer fanzine y el que alcanzó una circulación más elevada, publicó el que tal vez sea el más inspirado de los artículos de propaganda generados por la subcultura —la definitiva declaración de principios de la filosofía *punk* del hazlo-tú-mismo—, un diagrama mostrando tres posiciones de dedos en el mástil de una guitarra con la leyenda: «Aquí un acorde, aquí dos más, ahora forma tu propia banda».

Incluso el grafismo y la tipografía empleados en las portadas de discos y en los fanzines eran homólogos del estilo subterráneo y anárquico del *punk*. Los dos modelos



tipográficos fueron el *graffiti*, traducido en una fluida letra «de spray», y la nota de secuestro en la que se pegaban letras sueltas recortadas procedentes de fuentes variopintas (periódicos, etc.) en diferentes tipografías para formar un anónimo. La portada de «God Save the Queen» de los Sex Pistols (que luego pasaría a camisetas, pósteres, etc.) incorporaba, por ejemplo, ambos estilos: el texto, toscamente montado, estaba pegado sobre los ojos y la boca de la reina, todavía más desfigurados por las tiras negras empleadas en las revistas *pulp* de detectives para ocultar la identidad (connotaciones, pues, delictivas o escandalosas). Por último, el proceso de autodegradación irónica característico de la subcultura se extendió a su propio nombre: en general, los incondicionales prefirieron el apelativo de «punk», con sus irrisorias connotaciones de «vileza mezquina e insignificante», «maldad», «carente de valor», etc., al más neutral de «new wave».[8]

# OCHO

## El estilo como homología

Tenemos, pues, que la subcultura *punk* significó el caos a todos los niveles, pero ello sólo pudo ser porque el estilo en sí estaba cuidadosamente estructurado. El caos tenía coherencia en cuanto totalidad dotada de significado. Llegados a este punto, podemos tratar de resolver la paradoja aludiendo a otro concepto inicialmente empleado por Lévi-Strauss: la homología.

Paul Willis (1978) aplicó por vez primera el término «homología» a una subcultura en su estudio de los *hippies* y los *motorbike boys*, y lo empleó para describir la correspondencia simbólica entre los valores, los estilos de vida, la experiencia subjetiva y las formas musicales que un grupo emplea para expresar o reforzar sus principales inquietudes. En *Profane Culture,* Willis demuestra

que, al revés del mito popular donde las subculturas aparecen como formas anárquicas, la estructura interna de toda subcultura se caracteriza por un orden extremo: cada parte se relaciona orgánicamente con el resto y su correspondencia sirve al miembro de la subcultura para interpretar el mundo. Fue, por ejemplo, la homología entre un sistema de valores alternativo («Tune in, turn on, drop out», «Sintonízate, enciéndete, escápate»), las drogas alucinógenas y el *acid rock* lo que cohesionó la cultura *hippie* como «todo un medio de vida» para los miembros de dicho colectivo. En *Resistance Through Rituals*, Hall y otros entrecruzaron los términos de homología y bricolaje para dar una explicación sistemática de por qué un estilo subcultural determinado resultaba atractivo para un grupo concreto de personas. Los autores se preguntaron: «¿Qué significado específico tiene un estilo subcultural para los miembros de esa subcultura?».

La respuesta fue que los correspondientes objetos reunidos en los distintivos conjuntos subculturales «reflejaban, expresaban y se hacían eco [...] de los aspectos de la vida del grupo» (Hall y otros, 1976b). Los objetos elegidos eran, intrínsecamente o en sus formas adaptadas, homólogos de las principales inquietudes de esa subcultura, de sus actividades, de su estructura grupal así como de la imagen que el colectivo tenía de sí mismo. Eran «objetos en los que [los miembros de la subcultura] podían ver mantenidos y reflejados sus grandes valores» (Hall y otros, 1976b).

Como ejemplo de ese principio se citaba a los *skinheads*. Las botas, los tirantes y el pelo rapado sólo se consideraban apropiados y por consiguiente significativos porque comunicaban las deseadas cualidades: «dureza,



masculinidad y pertenencia a la clase obrera». De este modo, «los objetos simbólicos —el vestuario, la apariencia, el lenguaje, las ocasiones rituales, los estilos de interacción, la música— se configuraron como *unidad* junto a las relaciones, la situación, la experiencia del grupo» (Hall y otros, 1976b).

Desde luego, los *punks* parecen confirmar esta tesis. Si algo ha caracterizado a esta subcultura, es su cohesión. Existía una relación homológica entre el vestuario andrajoso y heterogéneo y el pelo de punta, el *pogo* y las anfetaminas, los escupitajos, los vómitos, el formato de los fanzines, las actitudes insurgentes y la frenética música «sin alma». La ropa que llevaban los *punks* era el equivalente perfecto del lenguaje soez; maldecían igual que vestían, calculando el efecto, rociando de obscenidades los textos de sus discos, las notas de prensa, las entrevistas y las canciones de amor. Envueltos en el caos, fueron los encargados de hacer Ruido en la pulcramente orquestada Crisis de la vida cotidiana de finales de los setenta, un ruido cuyo (sin)sentido funcionó del mismo modo y en la misma medida que el de una pieza musical de vanguardia. Si hubiera que escribir un epitafio para la subcultura *punk*, lo mejor sería repetir la célebre máxima de Poly Styrene: «Oh Bondage, Up Yours!» [«¡Oh *bondage*, vete a la mierda!»] o, siendo algo más exactos: lo prohibido está permitido pero, de igual modo, nada, ni siquiera esos significantes prohibidos (el *bondage*, los imperdibles, las cadenas, los tintes para el pelo, etc.), son sagrados o inmutables.

Esta ausencia de significantes sagrados perdurables (iconos) crea problemas al semiótico. ¿Cómo discernir valores ciertos reflejados en objetos que se eligieron sólo

para ser descartados? Podemos, por ejemplo, decir que en sus inicios el *punk* apuntó, en sus significados, a la «modernidad» y a la idea de «clase trabajadora». Los imperdibles y las bolsas de basura significaron una relativa pobreza material vivida directamente y exagerada o bien asumida por simpatía, y que a su vez tenía como significado la depauperación espiritual de la vida cotidiana. En otras palabras, los imperdibles, etc., «representaban» esa transición de la carencia simbólica a la real que Paul Piccone (1969) ha descrito como el movimiento de los «estómagos vacíos» a los «espíritus vacíos, y por consiguiente a una vida vacía a pesar del cromo y el plástico [...] del estilo de vida de la sociedad burguesa».

Podríamos ir más lejos y decir que, pese a la parodia de la pobreza, el humor *punk* era afiladísimo, que bajo el maquillaje del payaso se traslucía el rostro desfigurado del capitalismo, y que más allá de las payasadas de circo siniestro latía una enérgica condena de una sociedad fragmentada y desigual. Sin embargo, si forzamos la cosa y describimos la música *punk* como «el sonido de la Forma de Vida Occidental» o el *pogo* como «el salto de las viviendas baratas», o hablamos del *bondage* como reflejo de la escasez de oportunidades de los jóvenes de clase obrera, estaremos ya pisando un terreno menos seguro. Semejantes lecturas son a la vez demasiado literales y demasiado conjeturales. Son extrapolaciones de la prodigiosa retórica de la propia subcultura, y la retórica no es de fiar: aunque hable en serio, no tiene por qué estar diciendo lo que parece. En otras palabras, es opaca: sus categorías forman parte de su propaganda. Volviendo una vez más a Mepham (1974), «el texto verdadero no se reconstruye mediante un proceso de decodificación progresiva, sino mediante la identificación de los conjuntos generadores de categorías ideológicas y su sustitución por un conjunto distinto».



Para reconstruir el verdadero texto de la subcultura *punk*, para rastrear la fuente de sus prácticas subversivas, primero tenemos que aislar el «conjunto generador» responsable del exotismo desplegado por la subcultura. Algunos hechos semióticos son indiscutibles. La subcultura *punk*, como cualquier otra subcultura juvenil, se constituyó a través de una serie de espectaculares transformaciones de toda una gama de productos, valores, actitudes relacionadas con el sentido común, etc. A través de estas formas adaptadas, ciertos sectores de una juventud mayoritariamente obrera pudieron reeditar su oposición a los valores e instituciones dominantes. Sin embargo, cuando llegamos a los elementos específicos es cuando empiezan a surgir los problemas. ¿Qué se pretendía expresar, por ejemplo, con la esvástica?

Sabemos que el símbolo llegó a los *punks* a través de Bowie y la fase «Berlín» de Lou Reed. Asimismo, está claro que reflejaba el interés de los *punks* por una Alemania perversa y decadente, una Alemania *no future*. Evocaba una época con fragancia de una potente mitología. Convencionalmente, para los británicos la esvástica significaba «el enemigo». Sin embargo, en el mundo *punk*, el símbolo perdió su significado «natural»: el fascismo. Los *punks* no solían simpatizar con los partidos de extrema derecha. Por el contrario, como he sostenido (véase más arriba, págs. 94-95), el conflicto con los *teddy boys* de segunda generación y el generalizado apoyo al movimiento antifascista (por ejemplo, la campaña Rock against Racism) parecen indicar que la subcultura *punk*

se desarrolló en parte como respuesta antitética al resurgir del racismo a mediados de los setenta. Sólo nos queda, entonces, la explicación más obvia: que la esvástica se llevaba porque era garantía de escándalo. (Cuando en el *Time Out* del 17 al 23 de diciembre de 1977 le preguntaron a una *punk* por qué llevaba esvástica, contestó: «Es que a los punkis nos gusta que nos odien».) Era algo más que una mera inversión o inflexión de los significados habitualmente asociados a un objeto. El significante (esvástica) había sido deliberadamente separado del concepto (el nazismo) que por convención significaba, y pese a recolocarse (como «Berlín») en un contexto subcultural alternativo, su valor y su atractivo primario derivaba precisamente de su falta de significado: de su potencial para el engaño. Fue explotado como efecto vacío. La conclusión, obligada, es que el valor central «mantenido y reflejado» por la esvástica fue la comunicada ausencia de todo valor identificable. En última instancia, el símbolo era tan «absurdo» como la ira que despertaba. La clave del estilo *punk* nos sigue resultando, pues, esquiva. En vez de alcanzar un punto en el que poder empezar a entender el estilo, hemos alcanzado el lugar en el que el sentido mismo se desvanece.

## El estilo como práctica significante

> Estamos rodeados de vacío, pero es un vacío cargado de signos (Lefebvre, 1971).

Da la sensación de que las aproximaciones a la subcultura basadas en una semiótica tradicional (que parta de una



noción de «mensaje», de una combinación de elementos unívocamente referida a un número fijo de significados) no pueden ofrecernos una «vía de acceso» al difícil y contradictorio texto del estilo *punk*. Toda tentativa de obtener una serie definitiva de significados a partir de un juego de significantes en apariencia interminables y que a menudo parecen fruto del azar se diría condenado al fracaso.

Y, sin embargo, con el tiempo acabó surgiendo una rama de la semiótica que, precisamente, aborda ese problema. En ella, la noción simple de la lectura como revelación de un número fijo de significados ocultos se descarta en favor de la idea de *polisemia*, según la cual cada texto generaría una serie potencialmente infinita de significados. Por lo tanto, la atención se centra en ese punto —o, para ser más exactos, en ese nivel— de todo texto en el que el principio de significado parece quedar más en tela de juicio. Una aproximación de este tipo no enfatiza tanto la primacía de la estructura y del sistema en el lenguaje («lengua»), y sí la *posición* del sujeto hablante dentro del discurso («habla»). Se ocupa del *proceso* de construcción del significado y no del producto final.

Muchos de estos trabajos, asociados sobre todo con el grupo francés Tel Quel, nacieron de un compromiso con textos literarios y fílmicos. Implican un intento de trascender las convencionales teorías del arte (como mímesis, como representación, como reflejo transparente de la realidad, etc.) para introducir en su lugar «la noción del arte como "trabajo", como "práctica", como una particular *transformación* de la realidad, una versión de la realidad, una descripción de la realidad».[1]

Uno de los efectos de este cambio en los intereses ha sido dirigir la atención de los críticos a la relación entre

medios de representación y objeto representado, entre lo que en la estética tradicional dio en llamarse, respectivamente, «forma» y «contenido» de una obra de arte. De acuerdo con esta actitud, no puede existir ninguna distinción absoluta entre los dos términos, y en este sentido es crucial reconocer, como premisa, que las *maneras* en que se dicen las cosas —las estructuras narrativas empleadas— imponen limitaciones bastante rígidas respecto a *qué* puede decirse. En concreto, la idea de que un contenido de quita y pon pueda insertarse en una forma más o menos neutral —postulado que parece la base de la estética realista— se considera ilusoria, porque una estética como ésta «niega su propio estatus de articulación [...] en ella lo real no es articulado, *sino que es*» (MacCabe, 1974).[2]

Inspirándose en una teoría alternativa de la estética cuyas raíces están en la modernidad y la vanguardia, y tomando como modelo la idea brechtiana del «teatro épico»,[3] el grupo Tel Quel quiere oponerse a la idea comúnmente aceptada de una relación transparente entre signo y referente, entre significación y realidad, a través del concepto de *práctica significante*. La expresión refleja de forma precisa la gran preocupación del grupo por las implicaciones ideológicas de la forma, por la idea de una verdadera construcción y deconstrucción del significado, y por lo que ha dado en llamarse «productividad» del lenguaje. Este enfoque ve el lenguaje como una fuerza activa y transitiva que configura y posiciona al «sujeto» (en cuanto hablante, escritor, lector) sin jamás abandonar su estado «procesual», susceptible de infinitas adaptaciones. Este énfasis en la práctica significante se acompaña de una polémica insistencia en la idea de que el arte representa el triunfo del proceso sobre la inmovilidad, de la



disrupción sobre la unidad, de la «colisión» sobre la «conexión»,[4] el triunfo, pues, del significante sobre el significado. Debiera ser contemplado como una parte en el intento del grupo de reemplazar por los valores de «fisura» y contradicción la preocupación por la «totalidad» (es decir, el texto «concebido como estructura cerrada» [Lackner y Matias, 1972] que, supuestamente, caracteriza la crítica literaria clásica).

Aunque muchos de esos trabajos siguen en un estadio experimental, es indudable que ofrecen una perspectiva radicalmente distinta del estilo en la subcultura, al atribuir una posición central a los problemas de lectura que hemos encontrado en nuestro análisis del *punk*. La obra de Julia Kristeva sobre la significación se muestra, en este sentido, especialmente útil. En *La Révolution du langage poétique*, Kristeva explora las posibilidades subversivas del lenguaje a través de un estudio de la poesía simbolista francesa, y señala el «lenguaje poético» como «el lugar donde el código social es destruido y renovado» (Kristeva, 1975). Califica de «radicales» las prácticas significantes que niegan y distorsionan la sintaxis —«condición de la coherencia y la racionalidad» (White, 1977)— y que por consiguiente sirven para erosionar el concepto de «posición actancial» sobre el que, se dice, descansa la totalidad del «Orden Simbólico».*[5]

* El «orden simbólico» al que me he venido refiriendo no debe confundirse con el «Orden Simbólico» de Kristeva, empleado en un sentido específicamente derivado del psicoanálisis lacaniano. Utilizo el término simplemente para designar la aparente unidad de los discursos ideológicos dominantes activos en un momento dado.

Dos de los intereses de Kristeva parecen coincidir con los nuestros: la creación de grupos subordinados mediante el *posicionamiento en el lenguaje* (a Kristeva le interesan específicamente las mujeres), y la disrupción del proceso mediante el cual suele alcanzarse dicho posicionamiento. Además, la idea general de práctica significante (definida por ella como «el establecer y el abrirse camino o el atravesar un sistema de signos»)[6] puede ayudarnos a replantear con mayor sutileza y complejidad las relaciones no sólo entre formaciones culturales marginales y mayoritarias, sino entre los propios estilos subculturales. Hemos visto, por ejemplo, que todos los estilos subculturales se basan en una práctica que tiene mucho en común con la estética «radical» del *collage* surrealista, y pronto veremos cómo los diferentes estilos representan diferentes prácticas significantes. Por mi parte, mantendré que las prácticas significantes encarnadas en el *punk* fueron «radicales» en el sentido de Kristeva: apuntaron hacia un «ningún lugar» y *buscaron* activamente permanecer mudas, ilegibles.

Ahora podemos examinar con mayor detenimiento la relación entre experiencia, expresión y significación en la subcultura, así como toda la cuestión del estilo y de nuestra lectura del mismo. Volviendo a nuestro ejemplo, hemos visto cómo el estilo *punk* encajaba homológicamente gracias, precisamente, a sus desajustes (agujero: camiseta::escupir:aplauso::bolsa de basura:prenda de vestir:: anarquía:orden), por su rechazo a cohesionarse en torno a una serie de valores fundamentales fácilmente identificables. Su cohesión, en cambio, fue *elíptica*, se produjo a través de una serie de notorias ausencias. Se caracterizó por no localizarse en parte alguna, por su vacuidad, y en ello se distingue del estilo *skinhead*.



Mientras que los *skinheads* teorizaron y fetichizaron su situación de clase para consumar un «mágico» retorno a un pasado imaginario, los *punks* se dislocaron a sí mismos frente a la cultura parental y se salieron de ella: sobrepasaron la comprensión del hombre y la mujer de la calle, yendo hacia un futuro de ciencia-ficción. Exacerbaron su Otredad, «aconteciendo» en el mundo como alienígenas inescrutables. Aunque los rituales, acentos y objetos del *punk* se utilizaron con toda conciencia para significar la condición obrera, los orígenes exactos de los individuos *punk* fueron disfrazados o simbólicamente desfigurados por el maquillaje, las máscaras y los apodos que, como el arte de Breton, dan la sensación de haber sido empleados como estrategias «para escapar del principio de identidad».[7]

Esta condición obrera, por lo tanto, tendía a mantener, *hasta en la práctica, hasta en sus formas concretizadas,* las dimensiones de una idea. Era abstracta, incorpórea, descontextualizada. Despojada de los necesarios detalles —un nombre, un hogar, una historia—, se negaba a ser interpretada, identificada, a que se rastrearan sus orígenes. Se situaba en violenta contradicción frente a ese otro gran significante *punk*, la «perversión» sexual. Las dos formas de desviación —social y sexual— se solaparon para dar una sensación de trama compleja que seguro iba a desconcertar al más liberal de los observadores, a poner en cuarentena las simplistas proclamas de los sociólogos, por radicales que éstos fuesen. Así, aunque los *punks* aludieran una y otra vez a las realidades de la escuela, el trabajo, la familia y la clase, esas referencias sólo tendrían sentido al transmitirse a través del fracturado sistema de circuitos del estilo *punk* y quedar representadas como «ruido», desazón, entropía.

En otras palabras: aunque los *punks* se convirtieron a sí mismos en el deliberado reflejo de lo que Paul Piccone (1969) llamó «las realidades precategóricas» de la sociedad burguesa —desigualdad, impotencia, alienación—, ello sólo fue posible porque el estilo *punk* había roto de forma decisiva no sólo con la cultura parental sino con su propia *situación dentro de la experiencia*. Esta ruptura aparecía, recreada, en las prácticas significantes encarnadas en el estilo *punk*. La indumentaria *punk*, por ejemplo, no era tanto un modo de resolver mágicamente las contradicciones vividas como de *representar* la experiencia de la contradicción en sí, en forma de tropos visuales (el *bondage*, la camiseta agujereada, etc.). Así, aun siendo cierto que los objetos simbólicos del estilo *punk* (imperdibles, *pogo*, peinados a lo electrochoque) eran «configurados en forma de "*unidad*" junto a las relaciones, situaciones y experiencia del grupo» (Hall y otros, 1976b), la unidad era «ruptural» y «expresiva» a la vez, o, para ser más exactos, se expresaba a sí misma a través de la ruptura.

Con ello no queremos decir, por supuesto, que todos los *punks* tuvieran idéntica conciencia de la disyunción entre experiencia y significación que en última instancia sustentaba todo el estilo. Indudablemente, el significado que tuvo para la primera oleada de innovadores conscientes de la propia identidad se hizo posteriormente inaccesible para quienes se hicieron *punks* cuando la subcultura ya había salido a la luz y había sido publicitada. En esto el *punk* no fue único: la distinción entre originales y parásitos es siempre significativa en la subcultura. Con frecuencia se verbaliza (punkis de plástico o punkipijitos, *rastas* de salón, *hippies* de fin de semana, etc., frente a



los «auténticos»). Los *mods*, por ejemplo, disponían de un complejo sistema de clasificación donde «faces» y «stylists» constituían el círculo original y se definían ante una mayoría sin imaginación, la de los pedestres «kids» y «scooter boys», acusados de trivializar y degradar el tan preciado estilo *mod*. Y lo que es más: individuos distintos aportan distintos grados de compromiso a una subcultura. Ésta puede representar una dimensión fundamental en la vida de una persona —un eje erigido frente a la familia a cuyo alrededor se puede consolidar una identidad inmaculada y secreta— o bien puede ser una pura distracción, un pequeño bálsamo para las realidades monótonas pero pese a todo primordiales de la escuela, el hogar y el trabajo. Puede utilizarse como medio de escape, de exiliarse radicalmente del entorno, o como forma de volver a él y encontrar la paz tras un fin de semana o una velada de desahogo. En la mayoría de los casos se emplea, como sugiere Phil Cohen, mágicamente para alcanzar ambos objetivos. Sin embargo, pese a estas diferencias individuales, los miembros de una subcultura han de compartir un lenguaje común. Y si un estilo debe imponerse, si debe popularizarse de manera genuina, tiene que decir las cosas adecuadas de la forma adecuada en el momento adecuado. Debe anticipar o resumir un sentimiento, un momento. Debe encarnar una sensibilidad, y la sensibilidad encarnada por el *punk* fue esencialmente dislocada, irónica y autoconsciente.

Al igual que los individuos pertenecientes a una misma subcultura pueden ser más o menos conscientes de lo que dicen con el estilo y de cómo lo están diciendo, los diferentes estilos subculturales presentan diferentes grados de ruptura. Los *punks*, llamativos por su estética de-

saliñada y «malsana», se alzaron por encima del paisaje familiar de formas normalizadas con mayor estridencia que los *mods*, significativamente descritos en un periódico de entonces como «[...] gente sin alfileres, limpia y maja», por más que los dos grupos abordaran similares prácticas significantes (un bricolaje calculadamente subversivo).

Ello explica en parte, o por lo menos respalda, las hostilidades existentes en el seno de las subculturas. Por ejemplo, el antagonismo entre los herederos de los *teddy boys* y los *punks* trascendió los límites de una mera incompatibilidad en el plano del «contenido» —música y vestuario distintos, etc.—, e incluso de las distintas filiaciones políticas y raciales de ambos grupos (véase la pág. 96) o de las diferentes relaciones con la comunidad parental, etc. (véanse las págs. 113-117) para inscribirse en la construcción misma de los dos estilos: el modo en que comunicaban (o rehusaban comunicar) el significado. Los *teddy boys* entrevistados por la prensa criticaban sistemáticamente que los *punks* «saquearan» simbólicamente el valioso guardarropa de los cincuenta (los pantalones ajustados, los zapatos de punta, los tupés, etc.) así como los usos irónicos y sacrílegos de tales artefactos «sagrados» al integrarse en *collages* y ser reelaborados por el estilo *punk*, donde, según los entrevistados, quedaban contaminados por asociación (¡ponerlos junto a «botas de combate» y prendas sadomaso de látex!).[8] Detrás de los *collages* predilectos de los *punks* latía el desorden, la descomposición y la confusión de categorías: un deseo no sólo de erosionar los límites raciales y de género sino, también, de confundir la secuencia cronológica mezclando detalles de épocas distintas.



Quizás el estilo *punk* fuera interpretado por los *teddy boys* como una afrenta a valores tradicionales de la clase obrera como la franqueza, el lenguaje llano y el puritanismo sexual que ellos habían suscrito y rescatado. Igual que sucedió con la reacción *rocker* frente a los *mods* y la *skinhead* frente a los *hippies*, el *revival teddy boy* dio la impresión de ser una reacción «auténtica» y obrera a la impostura proletaria de la nueva ola. *El modo en que creó significado*, mediante un mágico retorno al pasado, a los estrechos confines de la comunidad y la cultura parental, a lo familiar y lo legible, sintonizaba a la perfección con su conservadurismo inherente.[9] Los *teds* no sólo reaccionaron agresivamente ante los objetos y «significados» *punk*, también reaccionaron ante el modo en que esos objetos se presentaban y esos significados se construían y desmantelaban. Y lo hicieron recurriendo a un «lenguaje» mucho más primitivo, remontándose a un «entonces» que, en palabras de George Melly (1972), era superior al «ahora», lo cual, como señala Melly, «es un concepto muy anti-pop».

La diferencia entre ambas prácticas puede expresarse con la siguiente fórmula: una (la de los *punks*) es cinética, transitiva y se centra en *el acto de transformación* realizado sobre el objeto: la otra (la de los *teds*) es estática, expresiva y se centra en *los objetos en sí*. Para captar mejor la naturaleza de esta distinción, quizá valga la pena recurrir a otra de las categorías de Kristeva: la «significancia». Kristeva introdujo el término para describir el trabajo del significante en el texto en contraste con la significación, que alude al trabajo del significado. Roland Barthes describe la diferencia entre las dos operaciones:

> La significancia es un *proceso* durante cuyo transcurso el «sujeto» del texto, escapando (de la lógica convencional) y asumiendo otras lógicas (del significante, de la contradicción) lucha con el significado y es deconstruido («perdido»); la significancia —y eso la distingue a primera vista de la significación— es, pues, precisamente un trabajo; no el trabajo mediante el cual el sujeto (intacto y exterior) pueda tratar de dominar el lenguaje [...] sino ese trabajo radical (que no deja nada intacto) con que el sujeto explora —penetrando, no observando— el modo en que el lenguaje trabaja y lo deshace a él o a ella [...] Al revés de la significación, la significancia no puede ser reducida a comunicación, representación, expresión: sitúa al sujeto (del escritor, del lector) en el texto no como proyección [...] sino como «pérdida», como «desaparición» (véase Heath, 1977).

En otro lugar, al tratar de especificar las distintas clases de significado presentes en el filme, Barthes menciona el «juego móvil» de significantes como «tercer significado (obtuso)» (siendo los otros dos el «informacional» y el «simbólico», los cuales, al ser «cerrados» y «obvios», suelen ser los únicos que preocupan al semiótico). El tercer significado trabaja en contra de («excede») los otros dos al «suavizarlos», limando el «significado obvio» y provocando así «que la lectura se deslice». Barthes pone el ejemplo de una fotografía de *El acorazado Potemkin* (Bronosenets Potemkin, 1925), de Eisenstein, donde aparece una anciana, con un pañuelo medio caído sobre la frente, captada en una clásica pose de dolor. En un nivel, el del significado obvio, parece tipificar el «noble desconsuelo», pero, como observa Barthes, su extraño tocado, y sus ojos estúpidos, como de pez, trascienden esa tipificación hasta el punto de que «no existe garantía alguna de intencionalidad» (Barthes, 1977a). Éste, el tercer significado, flota digamos que a contracorriente del texto, impidiendo que alcance su destino: una clausura completa y definitiva. Barthes describe el tercer significado como «un tajo a ras [*sic*] de significado (del deseo de significado) [...] que supera al significado y no sólo subvierte su contenido, sino la práctica del significado en su conjunto».



Las ideas de «significancia» y «significado obtuso» insinúan la presencia en el texto de un componente intrínsecamente subversivo. Nuestro reconocimiento de las operaciones realizadas en el texto en el plano del significante pueden ayudarnos a comprender cómo ciertos estilos subculturales parecen trabajar en contra del lector y resistirse a toda interpretación seria. Por poco que pensemos en ello, es evidente que no todos los estilos subculturales «juegan» igual con el lenguaje: algunos son más «directos» que otros y priorizan la construcción y proyección de una firma y de una identidad coherente. Por ejemplo, y volviendo a nuestra anterior comparación, podría decirse que mientras el estilo *teddy boy* expresa su opinión de modo relativamente directo y obvio, y mantiene un decidido compromiso con un significado «terminado», con lo que Kristeva llama «significación», el estilo *punk* vive en un perenne estado de recopilación, de flujo. El estilo *punk* presenta un heterogéneo conjunto de significantes que en todo momento pueden ser reemplazados por otros no menos productivos. Invita al lector a «deslizarse» en la «significancia» para perder el sentido de la dirección, la dirección del sentido. Abandonado a la deriva, desvinculado del significado, el estilo *punk* se aproxima así al estado descrito por Barthes como «*flotar* (la for-

ma misma del significante); un flotar que no destruye nada sino que se da por satisfecho con desorientar a la Ley» (Barthes, 1977b).

Los dos estilos, entonces, representan diferentes prácticas significantes que enfrentan al lector con problemas notablemente distintos. Evaluaremos la medida de esta diferencia (que, básicamente, es una diferencia en el grado de *clausura*) mediante una analogía. En *Diario del ladrón*, Genet distingue su relación con el esquivo Armand de su encaprichamiento por el más transparente Stilittano en unos términos que subrayan la distinción entre las dos prácticas: «Compararé a Armand con el universo en expansión [...] En vez de concretarse y reducirse a límites observables, Armand se deforma a medida que lo persigo. Por el contrario, la imagen de Stilittano ya está fijada» (Genet, 1967).

La relación entre experiencia, expresión y significación no es, por consiguiente, una constante en la subcultura. Puede conformar una unidad más o menos orgánica, más o menos orientada en pos de una coherencia ideal, o más o menos rupturista, que refleje la experiencia de fisuras y contradicciones. Cada subcultura, asimismo, puede ser más o menos «conservadora» o «progresista», estar más o menos integrada *dentro* de la comunidad, ser más o menos continua respecto a los valores de esa comunidad, o más o menos extrapolada *a partir de* ella, definiéndose *en contra de* la cultura parental. Y por último, estas diferencias se reflejan no sólo en los objetos del estilo subcultural sino en las prácticas significantes que representan a esos objetos y les dan sentido.

# NUEVE

## De acuerdo, es Cultura. Pero ¿es Arte?

La pintura es joyería [...] el *collage* es pobre (Louis Aragon).

En última instancia, ¿cómo tendremos que interpretar el estilo subcultural? Una de las maneras más obvias es «apreciarlo» en términos estéticos ortodoxos. Mucho de lo escrito acerca de la cultura *pop*, aunque estuviera animado por el deseo de venganza ante la superficialidad con que la trataron autores más conservadores, ha perdido en un momento u otro su sesgo rebelde, recurriendo a la más tradicional de las defensas: la música *pop* y la producción gráfica que la acompaña son «por lo menos tan buenos como el arte elevado» (véase, por ejemplo, el capítulo final del por lo demás excelente *Revolt into Style* de Melly). A veces, este tratamiento reve-

rencial se ha extendido incluso hasta un rasgo concreto del estilo subcultural:

> Pocas cosas del mundo adolescente han sido más hermosas que las cazadoras engalanadas de los *rockers*. Se despliega en ellas el impulso creador en su plenitud de pureza e inventiva. Sin sentimentalismos, podemos decir que son arte de primera fila, simétrico, ritualista, con un inimitable fulgor metálico y un elevado poder fetichista (Nuttal, 1969).[1]

Imposible comulgar con esta actitud. Las subculturas no son «culturales» en ese sentido, y resulta impropio, además de inútil, describir los estilos con que se identifican como «arte de primera fila». Las subculturas manifiestan la cultura en un sentido amplio, como sistemas de comunicación, como formas de expresión y representación. Se ajustan a la definición que los antropólogos estructurales dieron de la cultura como «intercambios codificados de mensajes recíprocos».[2] Asimismo, si los estilos subculturales pueden ser considerados arte, serán arte en (y fuera de) unos contextos particulares; no como objetos intemporales, juzgados por los criterios inmutables de la estética tradicional, sino como «apropiaciones», «robos», transformaciones subversivas, como *movimiento*.

Esos estilos, ya lo hemos visto, pueden ser descritos como formas de práctica significante. Pero si la tesis de Kristeva parece innecesariamente compleja para nuestros propósitos (o quizá yo haya dañado su coherencia al tomarla por partes y descontextualizarla), existe el consenso entre los críticos que trabajan desde una óptica estructuralista de que tanto la expresión artística como el placer estético están íntimamente ligados a la destrucción de los códigos existentes y a la formulación de nuevos códigos:



> [...] la expresión artística tiene como propósito comunicar nociones, sutilezas, complejidades, que están aún informuladas, de manera que cuando un código estético llega a percibirse como código (como forma de expresar nociones que ya han sido formuladas), las obras de arte tienden a superarlo mientras exploran sus posibles mutaciones y extensiones [...] Buena parte del interés de las obras artísticas radica en cómo exploran y modifican los códigos que parecen estar utilizando (Culler, 1976).

Mediante una dialéctica como la que aquí describe Jonathan Culler, los estilos subculturales se crean, adaptan y son finalmente desbancados. En efecto, la sucesión de estilos juveniles de posguerra puede representarse en el plano formal como una serie de transformaciones de un inicial conjunto de elementos (vestuario, baile, música, argot) desplegado a través de una serie de polaridades internas (*mod* contra *rocker*, *skinhead* contra *greaser*, *skinhead* contra *hippie*, *punk* contra *hippie*, *ted* contra *punk*, *skinhead* contra *punk*)[3] y definido frente a una serie paralela de transformaciones «normales» (moda «elevada»/mayoritaria). Cada subcultura vive un ciclo de resistencia y desactivación, y ya hemos visto cómo se inscribe ese ciclo dentro de las grandes matrices culturales y comerciales. La desviación subcultural se torna «explicable» y simultáneamente pierde todo su sentido en las aulas, los tribunales y los medios, al tiempo que los objetos «secretos» del estilo subcultural pasan a exhibirse en to-

das las tiendas de discos y cadenas de boutiques. Despojado de sus connotaciones desagradables, el estilo se hace apto para su consumo público. André Masson ha descrito (1945) el modo en que este proceso contribuyó al ocaso del surrealismo:

> Este encuentro de un paraguas y una máquina de coser en la mesa de operaciones sucedió una sola vez. Calcado, repetido, mecanizado sin cesar, lo inusual se torna vulgar [...] En las calles, los escaparates de las tiendas están poblados por una miserable «fantasía».

*Cut-ups* y *collages*, por extravagantes que sean, no cambian tanto como para recrear el mapa de las cosas y, claro, la «unión explosiva» deja de producirse: toda la magia estilística del mundo no puede alterar el opresivo modo de producción de las mercancías empleadas en la subcultura.

Y, aun así, el estilo vive su momento, su espectáculo fugaz y escandaloso, y en nuestro estudio del estilo en la subcultura debemos centrarnos en ese momento, en el hecho de la transformación más que en los objetos en sí. Volviendo a nuestras cazadoras *rockers*, podemos darle la razón a Nuttal y decir que sí, sí constituyen objetos dotados de «un elevado poder fetichista». Tenemos, sin embargo, que procurar no alejarlos demasiado de los contextos en que se producen y se llevan. Si hemos de pensar en términos formales, resulta más útil considerar los estilos subculturales como mutaciones y extensiones de códigos existentes que como expresión «pura» de impulsos creativos, y por encima de todo deberían ser vistos como mutaciones *significativas*. En ocasiones esas formas serán desfiguradas y, a su vez, desfigurarán. En tales momentos, sin duda, ésa será «su clave». Son contrapuestas al orden simbólico de las apariencias estructuradas: la sintaxis que posiciona al productor respecto y en contra de lo que produce. Ante un orden de este tipo, resulta inevitable que de vez en cuando asuman rasgos monstruosos y antinaturales.



Buena parte de este libro se ha basado en la premisa de que las posiciones «negro» y «joven blanco de clase obrera» pueden equipararse. Esta identificación es sin duda susceptible de discusión; no hay modo de demostrarla con los habituales procedimientos sociológicos. Es innegable que está ahí, en la estructura social; pero está como inmanencia, como posibilidad sumergida, como opción existencial; y uno no puede verificar científicamente una opción existencial. O se la ve o no se la ve.

Sin embargo, cabe plantear otras objeciones. Sobrevalorar la conexión entre los dos grupos le hace un flaco favor a una comunidad negra formada bajo siglos de una inimaginable opresión: una cultura que, para bien o para mal, lleva el sello de una historia singular y que, además, finalmente ha empezado a liberarse del Amo y a cohesionarse como etnia. Las relaciones entre jóvenes y mayores, entre hijos y padres, se estructurarán por lo tanto de modo distinto en las comunidades blanca y negra. El *reggae* no es sólo cosa de jóvenes, y aunque los antillanos adultos prefieran sus ritmos más ligeros y menos africanos, tanto jóvenes como mayores forman parte del mismo colectivo organizado a la defensiva, unido por una misma falta de oportunidades, por una misma movilidad limitada.

De este modo, aunque lo más probable es que los jóvenes blancos de clase trabajadora sigan siendo de clase

trabajadora toda su vida, con el tiempo crecerán y alcanzarán un lugar, si no en el sol, sí como mínimo en el consenso. Los negros, por su parte, nunca pierden eso que en nuestra sociedad es la discapacidad de ser negro. No parece, al menos en un futuro inmediato, que vayan a dejar de ocupar el escalafón más bajo. Cabe suponer, sin embargo, que las diferencias irán menguando progresivamente conforme se estabilice la presencia negra (ya se dan signos en la comunidad negra de una creciente conciencia generacional entre los «jóvenes») y, mientras no perdamos de vista las diferencias, una comparación entre las subculturas blanca y negra puede resultar esclarecedora. Hemos visto, por ejemplo, que generan parecidas reacciones en la prensa y el sistema judicial. *Reggae* y *punk* tienen las mismas posibilidades de ser despreciados por la gente «seria» como algo carente de sentido o como una distracción frente a los grandes temas de la vida en la Gran Bretaña contemporánea. En todas partes ambas formas tienden a verse condenadas o reducidas a «una sana e inocua diversión». Pero también guardan, lo hemos visto, una correspondencia más profunda: tanto el *reggae* como el *punk rock* nacen en los contextos de unas subculturas nacidas, a su vez, en respuesta a unas condiciones históricas específicas. Esa respuesta encarna un Rechazo: se inicia con un movimiento de alejamiento del consenso (y, en las democracias occidentales, el consenso es algo sagrado). La inoportuna revelación de la diferencia es lo que atrae sobre los miembros de una subcultura la hostilidad, el desprecio, «las iras virulentas y mudas».

Las subculturas son, por consiguiente, formas expresivas; lo que expresan en última instancia, sin embargo,



es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. Esa tensión se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural; en este sentido, una metáfora nos apoyará en nuestra definición final de la subcultura. En uno de sus ensayos más influyentes, «La ideología y los aparatos ideológicos de estado», Althusser describe cómo las diferentes partes de la formación social —la familia, la educación, los medios de comunicación, las instituciones culturales y políticas— sirven, todas ellas, para perpetuar la sumisión a la ideología reinante. No obstante, estas instituciones no llevan a cabo su función mediante la transmisión directa de «ideas reinantes». Por el contrario, el modo en que funcionan conjuntamente en lo que Althusser denomina «armonía chirriante» es lo que provoca que la ideología reinante se reproduzca «precisamente en sus contradicciones». A lo largo de este libro he interpretado la subcultura como forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante esa ideología reinante se representan de manera sesgada en el estilo. En concreto, he empleado el término «ruido» para describir el desafío lanzado al orden simbólico que supuestamente constituyen estos estilos. Tal vez sería más exacto y elocuente pensar ese ruido como el anverso de la «armonía chirriante» de Althusser (Althusser, 1971b).

# CONCLUSIÓN

En el mejor de los casos la vida, como el arte, es revolucionaria. En el peor, es una prisión (Paul Willis, 1977).

La prisión no sirve a ningún propósito [...] La hora del *blues* terminó (Genet, 1971).

Este libro se abría con el escritor Jean Genet homenajeando a sus imaginarios amantes, una colección de fotos policiales ingeniosamente pegadas al dorso de una hoja de reglamento carcelario. Terminamos con el mismo autor extramuros ante una prisión distinta, contemplando a otro preso más joven, George Jackson. Su amor por el joven delincuente, aunque no menos tierno, reviste ahora un matiz de compasión. Se ha convertido en un vínculo más completo, más profundo, por la decisión de Genet de reconocer al Otro y compartir su sufrimiento.

Finalmente Genet ha alcanzado la santidad, pero sólo al trascender los términos en los que originalmente la concibió, reemplazando el yo por la fraternidad. Los tiempos han cambiado. Gracias al arte Genet ha pasado de la práctica del delito a la idea del delito, y de ahí a una teoría de la revolución. Ha pasado de las causas individuales a las generales. Ahora es un escritor famoso. Genet no es ningún ex presidiario típico; pero tampoco George Jackson era un delincuente común. También él estaba a un paso del reconocimiento como escritor. Condenado «de un año a cadena perpetua»[1] cuando tenía dieciocho años por atracar una gasolinera y llevarse setenta dólares, Jackson fue uno de los primeros de una nueva estirpe de reclusos que sacó partido de todo el tiempo y toda la soledad para educarse, para teorizar sus actitudes y releer políticamente su propia carrera delictiva. En 1970, junto a otros dos reclusos de la prisión Soledad, se enfrentó a un juicio y a una posible condena a muerte por el asesinato de un guarda de la prisión. El juicio había cobrado un significado político más amplio porque los tres se defendieron juntos, los tres eran militantes y los tres tenían un discurso. Y, lo que es más, los tres eran negros. Los tiempos habían cambiado, desde luego.

La introducción de Genet a *Soledad Brother: las cartas de prisión de George Jackson* tiene un gran tema: que los escritores negros que pugnan por expresarse en el lenguaje del Amo viven un dilema: «Una nueva fuente de angustia para el negro, entonces, es comprender que si escribe una obra maestra, es el lenguaje del enemigo, el tesoro del enemigo, el que resulta enriquecido por una joya adicional, que él ha cincelado minuciosamente y con tanto odio, y con tanto amor» (Genet, 1971). Genet detecta en



la obra de los nuevos escritores negros dos salidas para el conflicto. Primero, la religión del Enemigo puede ser esgrimida contra el Enemigo. Despojados de «harapos bíblicos y presbiterianos», los escritores pueden aprender a denunciar en voces «más crudas, más negras [...] no la maldición de ser negros, sino la de ser cautivos». Segundo, aunque los nuevos escritores estén condenados de por vida a hablar en una lengua ajena que les acerca al Enemigo, deben intentar desarraigar al Amo de su propio lenguaje. A un exiliado como Jackson, víctima, como él mismo dice, de «la nueva esclavitud», le queda un solo recurso: «Aceptar ese lenguaje, pero corromperlo con tanta habilidad como para que los blancos caigan en la trampa» y luego poder aniquilarlos simbólicamente.

Genet nos previene: estas cartas no son lectura fácil. Tal vez nos cueste entrar en ellas. Fueron escritas con la mandíbula apretada, con palabras duras e inquietantes, «[...] palabras prohibidas, palabras pervertidas, palabras cubiertas de sangre, palabras peligrosas, palabras encubiertas, palabras ausentes del diccionario [...]» (Genet, 1971). Con Genet, pues, estamos cerrando el círculo. Él nos devuelve a una imagen de *graffiti*, a un grupo de negros, reos del lenguaje, pateando los muros encalados de dos clases de prisión: la real y la simbólica. Por este camino indirecto nos devuelve, también, el significado del estilo en la subcultura y de los mensajes que subyacen a la desfiguración. Abundando en la metáfora, podríamos decir que los estilos subculturales que hemos estudiado, al igual que los *graffiti* carcelarios, se limitan a rendir homenaje al lugar en el que se produjeron, y que «[...] lo prudente [...] es que cualquier texto que nos llega de ese [...] lugar lo haga como si estuviera mutilado» (Genet, 1971).

A lo largo de este libro hemos aprendido, como Genet, a sospechar de las categorías del sentido común que se ciernen sobre la subcultura. Nos hemos visto obligados a ampliar nuestra definición de la cultura para abarcar todas aquellas formas expresivas que configuran de manera significativa la experiencia del grupo. Para llegar a esta definición, hemos recorrido una tradición que cuenta con talentos tan diversos como los de T. S. Eliot, Roland Barthes y Jean Genet. En cierto modo, estos tres escritores planean sobre todo nuestro estudio, dándonos los esquemas básicos de referencia. Ellos nos han facilitado listas de fenómenos muy comunes que, sin embargo, presentan para cada escritor un significado particular. En primer lugar, Eliot nos da nuestra primera definición de cultura. Encuentra, «en todas las actividades e intereses característicos de un pueblo» —sean una jornada de derbi, la remolacha o los perros—, una coherencia con significado, «todo un modo de vida». Sumados, estos elementos dan como resultado un orden, un carácter inglés que, a su juicio, merece nuestro apoyo; una tradición que él se compromete a defender contra los avances de la cultura de masas: las malas películas, los cómics, las emociones miserables y las vidas mezquinas de todos los «hombres huecos» sin fe.

La lista de Barthes, redactada con no menos desapego, ilustra en cambio una perspectiva algo distinta. También él adopta un tono profético, pero donde Eliot se muestra anglocatólico y conservador, Barthes es materialista y marxista. La noche oscura del alma eliotiana («Hombres y trocitos de papel, arremolinados por el viento frío / que sopla antes y después de tiempo» [Eliot, 1959]) ha sido reemplazada por la «noche oscura de la



historia» de Barthes, en la que «el futuro se convierte en una esencia, en la esencial destrucción del pasado» (Barthes, 1972). Ambos se distancian de las formas de la cultura contemporánea, pero mientras Eliot halla refugio en la herencia británica, en la plegaria y la eucaristía, Barthes «es incapaz de ver la Tierra Prometida. Para él, la positividad del mañana queda totalmente eclipsada por la negatividad del hoy» (Barthes, 1972). A Barthes no le preocupa trazar distinciones entre alta y baja cultura: todo, desde nuestro teatro y nuestro juicio por asesinato hasta la cocina en la que soñamos está maldito, enredado, según Barthes, en una ideología nociva. Todo lo que nos nutría se ha echado a perder; todo acontecimiento o emoción espontáneos son presa potencial del mito. Barthes no puede ofrecer tabla de salvación alguna, pero al menos existe el purgatorio de la lectura: los mitos son signos y, a falta de otra cosa, los signos son legibles. Barthes, por lo tanto, nos da un método, una forma de leer el estilo.

Y por último llegamos a Genet, que proporcionó una metáfora y un modelo, ya que, a pesar de las desgracias iniciales de su nacimiento y posición, aprendió a vivir «con estilo». Genet es una subcultura en sí mismo. Sus gustos son tan refinados como los de Barthes. Tiene el ojo de Barthes para el detalle, su sentido de las palabras. Su estilo es tan elaborado como el suyo. También como Barthes, atisba secretos, trabaja en las profundidades. Su situación, sin embargo, es distinta. Él es un ladrón, un mentiroso, un «gilipollas».[2] A diferencia de Barthes, ha sido excluido por dictamen del Estado. Vive «incomunicado». Dio sus primeros pasos en el catolicismo, pero eso no le salvó, porque a diferencia de Eliot él es ilegítimo. Su catolicismo es estrictamente el del pueblo llano: no va

más allá de los iconos y del comulgatorio, es pagano e idólatra. Además, Genet ve en la negación de su fe un sustrato —un «lado sórdido»— que le atrae más. Como sus Criadas de ficción, él mismo se convierte en «exhalación malsana» de su Amo.[3] Pone el sistema patas arriba. «Elige» sus delitos, su sexualidad, la repugnancia y el escándalo que despierta en las calles, y cuando contempla el mundo, «nada es irrelevante»: las cotizaciones de la bolsa, el estilo del sistema judicial, los parterres tienen su significado: su propia Otredad, su Exilio. Tan maniático como Eliot es Genet a la hora de dispensar sus favores: sólo lo peor es bastante bueno para él, sólo el antro más bajo y sórdido le hará sentirse como en casa. Situado siempre fuera (incluso cuando está «dentro»), Genet no se limita a leer los signos; también los escribe. Subvierte las apariencias, se cuela entre bastidores para reírse de ellas: el 14 de julio, día de la tricolor, «se viste con todos los demás colores porque ellos los despreciaron» (Genet, 1966a). Se vuelve, por último, hacia el lenguaje, pero lo hace siguiendo un itinerario secreto. Penetra en él por un callejón trasero, con violencia, para «poseer» un lenguaje que él ya no puede, en mayor medida que los negros, llamar «suyo». Una vez allí lo desbarata, vulnera con sus palabras sitios prohibidos. Lo reforma a su propia y «antinatural» imagen.[4]

De los tres escritores, Genet es quien más se acerca al objeto de nuestro estudio. A lo largo de este libro hemos empleado su vida y obra como modelo para la construcción del estilo en la subcultura. Con ello, hemos puesto el énfasis en la deformidad, la transformación y el Rechazo. De ahí que nuestro libro sucumba, sin duda, a un cierto romanticismo. Es verdad que nuestra deriva nos ha llevado lejos de las áreas consideradas coto legítimo de los sociólogos, aun de los radicales. No hemos querido dar una explicación sistemática del «problema» de la desviación, ni tampoco examinar a fondo los distintos agentes de control social (policía, escuela, etc.) que desempeñan un papel crucial en la determinación de la subcultura. Por otro lado, hemos procurado resistir la tentación de retratar la subcultura (como en cierta época algunos escritores influidos por Marcuse tendieron a hacer)[5] como depositaria de la «Verdad», detectando en sus formas algún oscuro potencial revolucionario. Sí hemos querido, en cambio, y como diría Sartre, reconocer el derecho de la clase subordinada (los jóvenes, los negros, la clase obrera) a «hacer algo con lo que de ellos se hace»:[6] a embellecer, decorar, parodiar y, si es posible, a reconocer y a elevarse por encima de una posición subordinada que ellos nunca eligieron.



Pese a todo, sería estúpido por nuestra parte pensar que abordando un sujeto tan manifiestamente popular como el estilo juvenil hemos resuelto alguna de las contradicciones que subyacen en los estudios culturales contemporáneos. Algo así sería, como dice Cohen, pura «magia». Es altamente improbable, por ejemplo, que los miembros de alguna de las subculturas descritas en este libro se reconocieran reflejados en él. Menos probable aún es que saludaran cualquier esfuerzo de comprenderlos por nuestra parte.[7] Al fin y al cabo, nosotros, los sociólogos y los simpatizantes pertenecientes al mundo normal, amenazamos con aniquilar, a base de amabilidad, esas formas que tratamos de elucidar. Siendo como es el primer impulso del hombre negro de Fanon «decir no a todos los que intentan definirle» (Fanon, 1967), no debería sorprender-

nos que nuestras lecturas «simpatizantes» de la cultura subordinada fueran juzgadas por los miembros de una subcultura con la misma indiferencia y desprecio que ostentan las etiquetas hostiles que les son impuestas por la prensa y los tribunales. En este sentido, comprensión e incomprensión acaban siendo, en cierto modo, la misma cosa.

Por ello, aunque Genet sea la más clara encarnación de nuestro objeto, quien más cerca anda de nosotros es, finalmente, Barthes. Barthes entiende los problemas del lector, del «mitólogo» que ya no puede ser uno con los «consumidores de mitos».[8] Porque, como Barthes, estamos obligados a vivir una incómoda relación cerebral con el laberinto de la vida, con las formas y rituales mundanos diseñados para hacernos sentir como en casa, tranquilizarnos y salvar la distancia entre el deseo y su satisfacción. Para nosotros, tales formas y rituales evocan esos mismos miedos que conjuran para el resto. Su arbitrariedad se hace manifiesta: lo aparente ya no es incuestionable. Se ha roto el cordón umbilical: quedamos relegados a un papel marginal. Vivimos en sociedad pero no dentro de ella, generamos análisis de la cultura popular que lo son todo menos populares. Nos vemos condenados a una «socialidad teórica» (Barthes, 1972) «a puerta cerrada» con el texto. Atrapados entre el objeto y nuestra lectura,

> [...] navegamos permanentemente entre el objeto y su desmistificación, impotentes para alcanzar su totalidad. Si penetramos el objeto, lo liberamos pero lo destruimos; y si lo dejamos intacto, lo respetamos, pero lo restituimos también mistificado (Barthes, 1972).



El estudio del estilo subcultural que en un principio parecía devolvernos al mundo real, reunirnos con «el pueblo», acaba confirmando, simplemente, la distancia entre lector y «texto», entre la vida cotidiana y el «mitólogo» a quien ésta rodea, fascina y finalmente excluye. Parecería que, como Barthes (1972), aún estaremos «condenados durante algún tiempo a hablar *excesivamente* de la realidad».

# Notas

## Capítulo 1

1. Aunque Williams había postulado una nueva definición, más amplia, de cultura, su intención era complementar, sin contradecirlas, las formulaciones anteriores:

> A mi entender, ninguna de esas definiciones está exenta de valor [...] el grado en que nuestro conocimiento de numerosas sociedades del pasado y de anteriores etapas de la nuestra depende de ese corpus de obras del intelecto y de la imaginación que ha mantenido intacto su poder de comunicación, hace que la descripción de la cultura en esos términos sea, si no completa, sí al menos razonable [...] hay elementos en la definición «ideal» que [...] me parecen valiosos (Williams, 1965).

2. En su *Curso de lingüística general*, Saussure insistió especialmente en la arbitrariedad del signo lingüístico. Para

Saussure, el lenguaje es un sistema de valores interrelacionados, en el que unos «significantes» arbitrarios (las palabras) están vinculados a unos «significados» también arbitrarios («conceptos [...] definidos negativamente por sus relaciones con otros términos del sistema») para constituir signos. Cada elemento se define por su posición dentro del sistema relevante —su relación con otros elementos— mediante la dialéctica de la identidad y la diferencia. Saussure sostenía que otros sistemas de significación (la moda o la cocina, por ejemplo) podían estudiarse de modo similar, y que a la postre la lingüística acabaría formando parte de una ciencia más general de los signos, una semiología.

3. Que esta palabra haya estado de moda en los últimos años ha contribuido a su uso indiscriminado. Me refiero aquí al significado, muy preciso, que le atribuyó Louis Althusser: «la *problemática* de una palabra o concepto consiste en el marco teórico o ideológico en el cual esa palabra o concepto puede utilizarse para establecer, determinar y discutir un abanico específico de cuestiones y un tipo específico de problema» (Althusser y Balibar, 1968; véase también Bennett, 1979).

## Capítulo 2

1. Aunque grupos como London SS allanaron en 1975 el camino para el *punk*, no fue hasta la aparición de los Sex Pistols cuando el *punk* empezó a emerger como estilo reconocible. La primera crítica del grupo que, al menos para la prensa, siempre encarnó la esencia del *punk* apareció en el *New Musical Express* el 21 de febrero de 1976. El momento mejor documentado de esta fase inicial fue el concierto de los Sex Pistols en el Nashville de West Kensington en abril, durante el cual se dice que Johnny Rotten bajó del escenario para ayudar a un fan en una pelea. De todos modos, no fue hasta el verano



de 1976 cuando el *punk rock* empezó a atraer la atención de los críticos, y el inicio del pánico moral puede datarse en septiembre de 1976, cuando una chica perdió parcialmente la vista por culpa de una jarra volante de cerveza durante el festival *punk* de dos días en el 100 Club del Soho.

## Capítulo 3

1. Véase *Black British, White British* de Dilip Hiro para una descripción breve pero aguda de la evolución del dialecto jamaicano. Aunque los amos no fomentaban la comunicación (mezclando, por ejemplo, esclavos de tribus distintas), los esclavos aprendieron a hablar una versión modificada del inglés coloquial del siglo XVII por medios subrepticios (la lectura de labios y la imitación, por ejemplo).

2. El *rocksteady* (literalmente, «balancearse con suavidad» [*N. del t.*]) fue una fase intermedia en la evolución de la música popular jamaicana, emparedada entre el *ska* y el *reggae*. Más lento y empalagoso que el *ska*, nervioso y algo estridente, el *rocksteady* fue sustituido por el todavía más tenso y pesado *reggae*, más «africano», a finales de los sesenta.

3. La recreación llega a ser literal en las sesiones de «sound-system», donde el parlamento del *dj* se alza sobre el producto del estudio y se convierte en lo que I-Roy, él mismo artista del «talk-over», denomina «el medio a través del cual habla el pueblo» (entrevista radiofónica para la BBC emitida en julio de 1977).

4. De manera parecida, la cultura del gueto negro norteamericano está empapada de lenguaje bíblico. Para una redefinición de la terminología cristiana comparable a las apropiaciones del movimiento rastafari, baste con mencionar el concepto estadounidense del «soul», que describe un género musical (*r&b* negro) a la vez que toda una serie de actitudes negras, que los jóvenes militantes negros tuvieron cuidado en

alejar del «blues» y actitudes concomitantes del tipo «Tío Tom» (véase Hannerz, 1969; Le-Roi Jones, 1975).

5. Las «rastas» (*dreadlocks*), ese pelo largo y trenzado que llevan algunos rastafaris, desempeñaron en su origen la misión de reproducir el aspecto «étnico» de algunas tribus del África Oriental. Más tarde, las exhortaciones bíblicas a dejarse «mechones sin afeitar» y el cuento moral de Sansón y Dalila también se emplearon para justificar el singular aspecto de los rastafaris. Las trenzas pasaron a ser uno de los aspectos más notorios del estilo «rasta» (junto con la *ganja*, esto es, la marihuana), llamando la atención sobre el movimiento y granjeándose la censura generalizada. Las trenzas se convirtieron en el significante más fácilmente identificable de una diferencia importante. Las letras de *reggae* de los artistas «rasta» dedican un importante espacio a los *dreadlocks*: por ejemplo, «Don't touch I-Man Locks», de I-Roy (Virgin, 1976).

6. A Jamaica le fue concedida la independencia en 1962. El lema del nuevo gobierno fue: «De muchos pueblos, uno».

7. Michael Manley ha presidido el gobierno P.N.P. desde 1972 (fue reelegido en 1976). Él fue el responsable de inyectar una mezcla típicamente caribeña de populismo y retórica bíblica en la política jamaicana. Integró el *reggae* y las metáforas religiosas en sus campañas electorales, y su más reciente eslogan, «Under Heavy Manners» (que alude al Estado de Emergencia de 1976), ha quedado inscrito en el vocabulario *reggae* como fórmula singularmente potente y expresiva.

8. Este desplazamiento se resume de forma transparente en la sustitución del turismo por el *reggae* como segunda industria del país (tras las minas de bauxita). La fundación de cooperativas azucareras, la financiación cubana de escuelas y el eufórico recibimiento dispensado al contingente cubano en la *Cari-festa* de 1976, e incluso la reelección de Manley ese mismo año, indican un movimiento de alejamiento respecto a las antiguas influencias euroamericanas.



9. El *dub* es el *ridim-track* instrumental, un ritmo libre sin palabras con el énfasis en el bajo. Una y otra vez recurre a efectos sonoros, sobre todo el eco. Es, en palabras de Dermott Hussey, un «ritmo de baile puro»; el productor y el ingeniero se han acabado convirtiendo en los «artistas» reconocidos del *dub*. Sobre el *dub*, el artista del «talk-over» improvisa una ceremonia hablada, por lo general centrada en temas «negros».

10. «Rockers»: *heavy reggae* o *reggae* «étnico». El término vio la luz a principios del verano de 1976.

11. Los *rude boys* configuraron una subcultura alternativa en Jamaica a mediados y finales de los sesenta. Los tipos «rudos y duros», urbanos, horteras, se vieron glamurizados en una serie de éxitos *reggae* y *rocksteady*: «Rudy a Message To You» de Dandy Livingstone; «Rude Boy» de The Wailers; «Shanty Town» de Desmond Dekker; «Johnny Too Bad» de the Slickers.

12. El «toast» es un monólogo interpretado por un *disc-jockey* «talk-over» mientras suena un *dub* instrumental en el «sound-system». Véase la nota 9.

13. *Dread* («temor») es un término polisémico. Parece englobar la justicia, la «ira» bíblica y el miedo que esa misma ira inspiraba.

14. La violencia en el carnaval de 1976 estalló a causa de la ostensible presencia de gran número de policías en el área de Acklam Road, donde bajo un paso elevado se habían instalado varios «sound-systems». Los tumultos del carnaval de 1977, de menor gravedad, también se centraron en este «punto conflictivo» oficialmente reconocido como tal. Cuando sir Robert Mark aseguró al público tras los disturbios de 1976 que no iba a tolerar ninguna «zona prohibida», uno sospecha que se refería específicamente a los «sound systems» de Acklam Road.

15. Una redada policial en el Carib Club en otoño de 1974 desencadenó una batalla campal saldada con el arresto y posterior absolución de cuatro chicos negros.

16. Véase Tolston (1977), interesado en cómo los constructos ideológicos del tipo «ir tirando», etc., se manifiestan en los patrones de habla de la clase trabajadora.

17. Ulf Hannerz ha detectado una transformación parecida en la cultura de los guetos norteamericanos, asociando esos cambios en los esquemas del movimiento físico con un reajuste del concepto que los jóvenes negros tienen de sí mismos. El autor sugiere que los negros más jóvenes se definen por contraste frente a la cultura, más sencilla, de sus padres, y cita a un entrevistado que identifica, explícitamente, el acto de caminar arrastrando los pies con una deferencia y sumisión propias del pasado: «Dicen [los «Tíos Tom»] "Sí, señor", "No, señor". Nunca dejarán de arrastrarse» (Hannerz, 1969).

18. A mediados de los sesenta aumentó la conciencia racial de los negros en las ciudades norteamericanas, fenómeno reflejado en los trabajos de artistas como James («Say it Loud, I'm Black and I'm Proud») Brown y Bobby Bland. Charlie Gillet documenta a fondo este período en *Sound of the City*.

19. En mayo de 1977, «Humble Lion» y «steppers» habían reemplazado a «rockers» como términos de moda para describir el «heavy reggae» y el «dub» (véase *Black Echoes*, 18 de julio de 1977).

20. La preocupación rasta por la «naturaleza» y el «hombre natural» se refleja en las letras de las canciones. Big Youth desprecia los materiales de Babilonia en un celebrado *talk-over* semihumorístico, «Natty no Jester» (Klik, 1975):

> 'Cos natty dread no jester
> He no wear no polyester...
>
> [El joven rasta no es ningún payaso
> Él no lleva poliéster...]

21. En *The Jazz Life* Nat Hentoff describe cómo durante los años cincuenta se desarrolló una asociación mítica entre la



adicción a la heroína y la inspiración jazzística. Los músicos jóvenes, ansiosos por reproducir el sonido «hard» de Charlie Parker y Fats Navarro (ambos adictos a la heroína) se vieron arrastrados a lo que Hentoff llama «emulación por la aguja». Le-Roi Jones, en *Blues People*, define el consumo de heroína como «el modo idóneo de situarse por encima del resto». Los *hipsters* blancos, resueltos a traducir su afinidad con los negros en términos reales, vieron en la heroína un elemento atractivo en un idéntico plano simbólico (véase también Harold Finestone, «Cats, Kicks and Colour», en *The Other Side*).

## Capítulo 4

1. Quedan, por supuesto, libres de estas acusaciones las auténticas bandas negras de *swing* (Count Basie, Duke Ellington, etc.).

2. Charlie Parker (1920-1955) fue el más célebre exponente del *be-bop*. El estilo *be-bop*, desarrollado a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, consistía en largas y elaboradas improvisaciones en torno a una secuencia estándar de acordes. Esas improvisaciones eran experimentales, a menudo parecían «disonantes» y existía una deliberada ruptura con la tradición de la música clásica blanca (por ejemplo, el característico estilo de batería polirrítmica era denominado «lanzar bombas», *dropping bombs*, en el argot jazzístico). Según Hentoff, la expresión «tocar blanco» (*playing white*) o «*ofay*» era uno de los peores insultos en el vocabulario del *jazzman*. Charles Winick atribuye «la frialdad y el distanciamiento» del *be-bop* y del jazz «progresivo» al consumo de heroína entre los músicos (véase Winick, 1969).

3. El sonido neoyorquino (New York Sound) creció a partir de una serie de espontáneas *jam-sessions* en Minton's y, posteriormente, en otros clubes más pequeños de la calle 52

(el Onyx, el Famous Door, el Samoa, el Downbeat, el Spotlight y el Three Deuces) a mediados de los cuarenta. Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk son quizá los nombres más famosos asociados con dicho sonido y su música fue la base para toda una cultura subterránea (gafas negras, boina, heroína, mínima comunicación con el público, etc.) (véase Russell, 1972).

4. Albert Goldman, *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. Este libro constituye una lectura esencial para todo aquel que esté interesado en el entorno cultural de los estilos *beat* y *hipster*. Goldman reivindica rotundamente a Bruce como parte de la tradición del *jazz* contemporáneo y considera que los inspirados y mayormente improvisados «raps» (o «spritzes») de cómicos como Bruce, Lord Buckley y Harry «The Hipster» Gibson «son parte del mismo proceso impaciente de cortocircuitar lo obvio para ir un grado más allá de la convención».

5. La equivalencia entre «jazz» y «drogas»/«delincuencia» pronto quedó entronizada en la demonología de la prensa popular. La cosa desembocaría en las distorsiones de rigor. Por ejemplo, Hentoff cuenta que un pianista profesional arrestado y acusado de asesinato en 1957 en la ciudad de Washington fue tendenciosamente descrito como «pianista de *jazz*» por la prensa sensacionalista. La convención anual *beatnik* en el Festival de Jazz de Newport durante los años cincuenta sirvió como foco de pánico moral, y lo mismo sucedió con las «invasiones» de *mods* y *rockers* de los centros turísticos de la costa sur de Inglaterra a mediados de los sesenta.

6. El término «contracultura» alude a esa amalgama de culturas juveniles «alternativas» de clase media —los *hippies*, los *flower children*, los *yippies*— desarrolladas en los sesenta y cuyo apogeo se sitúa en el período 1967-1970. Como Hall y otros (1976a) se han encargado de señalar, la contracultura se distingue de las subculturas que hemos estado estudiando por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.), por su creación de instituciones «alternativas» (prensa *underground*, comunas, cooperativas, «un-careers», etc.), su «prolongación» de la etapa transicional más allá de la adolescencia y su difuminación de las distinciones, tan rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre el trabajo, el hogar, la familia, la escuela y el ocio.



Mientras que en la subcultura la oposición, como hemos visto, se decanta hacia formas simbólicas de resistencia, la revuelta de la juventud de clase media tiende a ser más articulada y se muestra más confiada, se expresa más directamente y, en definitiva, por lo que a nosotros respecta, resulta más fácil de «leer».

7. Jefferson sugiere que en la mentalidad popular de los guetos del West London los inmigrantes iban ligados al crimen organizado y la prostitución, razón por la cual atraían la hostilidad de los *teds*.

8. Véase Melly (1972) para una entretenida y bien documentada crónica de la escena jazzística británica de los cincuenta. El *revivalist jazz*, el *skiffle* y el *trad* son objeto de un minucioso análisis.

9. En su libro *Realism*, Linda Nochlin caracteriza de manera similar al dandi *fin-de-siècle* como un personaje obsesionado por los pequeños detalles y no por los grandes gestos estilísticos:

> El traje del *dandy*, a diferencia de lo que suele creerse, se distinguía por su moderación: colores y texturas discretos [...] los materiales no eran excesivamente ricos, y la tendencia general era evitar la extravagancia; la distinción nacía con los detalles o refinamientos mínimos y sutiles, visibles únicamente para otros «iniciados».

10. John Grant, mozo de labranza jubilado de ochenta años, recuerda cómo la tradicional deferencia de los jornaleros podía esconder un fuerte sentimiento de orgullo que les capacitaba para «poseer» mágicamente ese trabajo que, por necesidad, vendían a cambio de un sueldo mísero: «trabajaban [...] a la perfección porque era su trabajo. Les pertenecía a ellos» (Blythe, 1972).

11. Según Barker y Little (1964), el *mod* medio ganaba unas once libras a la semana, solía ser un trabajador semicualificado o, más típico, un oficinista, mientras que el *rocker* medio no era cualificado y ganaba bastante menos. En ausencia de un estudio similar para los *teddy boys*, sólo podemos inferir sus orígenes de clase y estatus laboral a partir de descripciones de la época. Sin embargo, Stan Cohen y Paul Rock, en su estudio «The Teddy Boy» y Tony Jefferson en «The Cultural Responses of the Teds» coinciden en señalar el bajo estatus social de los *teddy boys*, que rozaría el lumpen.

12. Goldman se refiere aquí a las clásicas imágenes del submundo criminal como reverso exacto de los valores «normales»:

> En esa fase de conformismo universal (la América de los cincuenta), se creía que bajo las superficies familiares de la vida acechaba un anacrónico submundo de seres amorales e insaciables. En su violenta rebelión contra las normas de la clase media, estos seres alcanzarían cotas de intensidad heroica (Goldman, 1974).

13. Genet compara el argot de los delincuentes al «lenguaje entre hombres caribeños». Los ve a ambos como un coto fundamentalmente masculino: «[...] un atributo sexual secundario. Era como el plumaje coloreado de los pájaros macho, como las prendas de seda multicolor que son prerrogativa de los guerreros de la tribu. Eran una cresta y espolones» (Genet, 1966).



14. «Crazy baldhead» [«calvo loco»] se convirtió en un insulto habitual en el *reggae* hacia 1974-1975. Alude, literalmente, a quienes no llevan «rastas», pero puede designar a todos los «pecadores» que todavía siguen ligados a Babilonia.

15. Carter deplora la actual recuperación de la moda femenina de los años cuarenta, desesperándose ante «la iconografía de la indefensión» y acusando tanto a los diseñadores como a las mujeres que llevan tacón alto de «revisionismo a ras de suelo».

16. Por supuesto, el National Front explota a fondo las «amenazas» implícitas en los valores tradicionales británicos. Parece, en efecto, que el rastafarianismo fue identificado como una especie de bacilo negro por el N. F. Por ejemplo, un póster del N. F., donde se veía un rostro negro enmarcado por rastas «fundiéndose» con la bandera británica, interpreta la presencia negra como algo que, literalmente, «mancilla» la cultura británica.

17. Además de ser una estimulante glosa a la obra de Genet, el célebre ensayo de Sartre (1963) contiene múltiples reflexiones sobre la psicología de la subcultura en general. Sartre interpreta la obstinada elevación genetiana del crimen a la esfera del arte como un acto verdaderamente «heroico» de autotrascendencia. Nacido bastardo, adoptado por una familia campesina y acusado de ladrón a los nueve años, Genet infringe sistemáticamente las leyes cívicas, sexuales y morales, aspirando a la más absoluta vileza, «que resulta estar a un paso de la santidad». En palabras del propio Genet (1967), «inspiramos piedad cultivando la más repulsiva de las heridas. Nos convertimos en una deshonra para vuestra felicidad». Como escribe Kate Millet en *Sexual Politics*, «en la mortificación de Genet, tanto carnal como espiritual, radica la victoria del santo».

18. El *look punk* era esencialmente desnutrido: la escualidez era un signo de Rechazo. La prosa de los fanzines estaba plagada de referencias a «ejecutivos gordos» y «capitalistas

culogordos». Paul Weller, de los Jam, se negó tajantemente a tomar en serio la música reciente de Roger Daltrey (cantante de los Who) porque «no se puede tocar *rock'n'roll* con el vientre de un bebedor de cerveza» (*New Musical Express*, 7 de mayo de 1977). El paso de los referentes metafóricos a los literales parece ser un aspecto crucial en el proceso de «resolución mágica» (véanse las págs. 109-110) común a todas las subculturas espectaculares.

19. Véase Richard Hell, *New Musical Express*, 29 de octubre de 1977, sobre el significado de ser rebautizado como *punk*: «Yo quería devolverle al *rock'n'roll* la conciencia de que uno se inventa a sí mismo. Por eso me cambié de nombre». En su búsqueda de una identidad «inmaculada», a menudo los *punks* adoptaron alias: Paul Grotesque, Sid Vicious, Johnny Rotten, etc.

20. Un *punk* me aseguró en octubre de 1977 que la única aspiración política de los *punks* residía en el hecho de que «con los negros estamos así», entrecruzando los dedos e indicándome con ese gesto que los intereses de los dos grupos eran inseparables.

21. Basta con escuchar, por ejemplo, «Watching the Detectives» de Elvis Costello, con su marcado ritmo *reggae*. El *punk dub* consiste en una serie de pistas grabadas por separado, superpuestas entre sí sin llegar a una sincronía perfecta. Sin forzar la comparación, podría decirse que el *dub* aliena al oyente respecto a la estética dominante de naturalismo transparente (el del producto pulido). Deja abierta la puerta del estudio.

22. Grupos de *r&b* como los Yardbirds, los Them, los Animals, los Pretty Things y los Rolling Stones no tuvieron reparos en reconocer sus fuentes negras norteamericanas. Jagger afirmaba a menudo que sus célebres pases de baile derivaban de las actuaciones de James Brown. Grupos como los Small Faces, los Who, Zoot Money y Georgie Fame and the Blue Flames —todos ellos muy populares entre los *mods*— versionaron a los clásicos del *soul* (en especial temas originalmente grabados por Bobby Bland, James Brown, Otis Redding y Wilson Picket). Véase el excelente *Sound of the City* de Charlie Gillet para una panorámica exhaustiva de la música negra americana en los años cincuenta y sesenta.



23. Los estilos subculturales de esas épocas concretas entraron «en revoltijo» en los grupos *punk*, y tanto las letras como la estética de algunos de los grupos americanos de *punk* (en especial Mink DeVille y Blondie) incidieron deliberadamente en el tema de la adolescencia «enloquecida y con problemas», tan ligado a épocas anteriores (véase Shangri-Las).

## Capítulo 5

1. La tendencia entre sociólogos y psicólogos norteamericanos ha sido hacer hincapié en la adolescencia como etapa de individualismo y transición marcada por el conflicto ritual:

> Aunque los conceptos de «infantil» y «adulto» difieran de una cultura a otra, cada cultura necesita de algún cambio en las formas habituales de pensar, sentir y comportarse del niño, cambio que implica una dislocación psíquica y, por lo tanto, constituye un «problema» para el individuo y para la cultura (Kenniston, 1969).

El enfoque comparativo puede resultar ilustrativo, pero también puede eclipsar importantes diferencias históricas y culturales. Sobre la juventud no es posible generalizar demasiado.

2. Véase Hoggart (1958). El debate sobre la supuesta desintegración de la conciencia de la clase trabajadora fue desarrollado en la izquierda sobre todo por E. P. Thompson y por el

profesor C. Wright Mills; posteriormente, lo ampliarían Westergaard, Lockwood y Parkin. Este intercambio se había centrado en si una serie de factores posteriores a la guerra —el surgimiento del consumismo y las perspectivas de riqueza del trabajador, la disminución de la pobreza primaria, la erosión de la comunidad tradicional, la provisión de escalafones educativos, el papel de los sindicatos, la influencia de los *mass media*, etc.— había servido o no para «aburguesar» de forma permanente a la clase trabajadora (véase, en concreto, Thompson, 1960, y Westergaard, 1972). Para un excelente resumen y crítica de los argumentos postulados por Lockwood y Parkin, véase Brook y Finn (1977).

La extraña mezcla de paisajes bombardeados y relativa riqueza, de viejos hábitos y nuevos apetitos, fue captada por las novelas de los «angry young man» de los cincuenta, en concreto: John Braine, *Room at the Top* (Allen Lane, 1957); Stan Barstow, *A Kind of Loving* (Penguin, 1962); y Alan Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning* (Signet, 1970).

3. Durante el período 1945-1950 se calculó que el incremento del salario real medio de los adolescentes duplicó la tasa adulta (véase Abrams, 1959).

4. Tanto el estudio de Downes de la cultura callejera en Stepney y Poplar como el informe de Willmott sobre las oportunidades de los adolescentes en Bethnal Green desmintieron el mito del adolescente sin clase. Downes consideraba la «solución delictiva» como un modo para que los jóvenes de clase trabajadora accedieran a los objetivos de la «cultura adolescente» sin poseer un acceso legítimo a los medios. Willmott subrayó el localismo de la cultura juvenil del East End: el tiempo y el dinero del ocio se seguían invirtiendo en la zona, y no en las boutiques y discotecas recién inauguradas en el West End londinense.

5. Mayhew (1851) y Archer (1865) fueron de los primeros en tratar de describir con detalle el submundo criminal de las «rookeries» del East End londinense (véase Chesney, 1972, para un ameno resumen de sus obras).



6. Charles Dickens, *Oliver Twist* (1838)
Arthur Morrison, *A Child of the Jago* (1896)
*The Hole in the Wall* (1902)

Dickens no necesita recomendación. En cambio, las novelas de Arthur Morrison seguramente son menos conocidas. Basadas en sus propias experiencias infantiles en la tristemente célebre «rookery» Jago, ofrecen un fascinante, aunque deprimente, cuadro de la vida en los barrios pobres del siglo XIX.

7. Véase Roberts (1976) para una exhaustiva descripción del desarrollo del trabajo OP (Observación Participante) y del problema que genera: «La OP nunca se ha erigido como alternativa plena al positivismo en sociología [...] Más bien ha constituido una especie de "subcultura" sociológica independiente: un enclave más humanista y "empático" en el seno de las tendencias dominantes». Véase también Jock Young (1970), para un análisis de las contradicciones inherentes a la sociología de la desviación.

8. En *Delinquency and Drift* Matza da un giro a su tesis original al describir el modo en que los varones adolescentes «se deslizan» hacia la desviación. La persecución de objetivos y valores subterráneos les arrastra hacia la desviación y ello se ve reforzado por el proceso de etiquetamiento.

9. A Abrams le interesaba más la investigación de mercado que la sociología y, en concreto, quería abrir un mercado joven basado en el modelo americano. Para él, el valor diferencial más importante en la boyante sociedad de posguerra no fue la clase sino la edad: «En condiciones de general prosperidad, el estudio social de la sociedad desde el punto de vista de la clase es cada vez menos ilustrativo. Y su lugar es ocupado por las diferencias relacionadas con la edad».

10. Basta con escuchar, por ejemplo, «Roadrunner» («I'm in love with the Modern World»), de Jonathan Richman. To-

dos los himnos al plástico estaban inequívocamente teñidos de una fuerte ironía.

11. Tal parece ser la actitud atacada por Ros Coward en «Class, Culture and the Social Formation»:

> Dicha actitud plantea una relación directa donde la teoría marxista se pone al servicio de tendencias socialistas que eluden cualquier clase de elaboración. Se reduce así el acuciante y complejo problema de la articulación entre lo teórico y lo político, y la posibilidad de una mutua determinación entre estas instancias.

Y prosigue:

> El trabajo sobre las subculturas [...] se basa en una concepción de la historia entendida como el progresivo despliegue de algún principio interno (en este caso, la contradicción económica) [...] donde se confunden la conciencia y las representaciones políticas e ideológicas y que, en última instancia, se basa en la «fe» en que los obreros serán los portadores de la solución al conflicto, y de algún modo representarán la maestría total, la persona completa que se expresará en el socialismo.

Reflexionando desde una actitud lacaniana, Coward insiste en que es preciso alejarse del estudio de la cultura (que a su juicio es un constructo «idealista») para buscar un análisis de la constitución del sujeto individual en el lenguaje. (Para una réplica a este artículo, véase *Screen,* Otoño de 1978, vol. 18, n.º 3).

12. El *heavy metal* es, como su nombre indica, una forma básica fuertemente amplificada del *rock* basada en la incesante repetición de los clásicos *riffs* de guitarra. Sus seguidores se distinguen por sus melenas, el cuero y el «idiot dancing» (de nuevo, el nombre lo dice todo). El *heavy metal* tiene adeptos entre la población estudiantil, pero también entre buena parte



de la clase obrera. Parece representar una curiosa mezcla de estética *hippy* y machismo de estadio de fútbol.

13. Stuart Hall (1977), y también John Fiske y John Hartley (1978). El papel de los medios a la hora de configurar y mantener la tolerancia es crucial. Hall sostiene que «En sociedades como la nuestra, los medios desempeñan un permanente y crucial trabajo ideológico al "clasificar el mundo" dentro del "discurso de las ideologías dominantes"». Ello se lleva a cabo mediante un incesante dibujar y redibujar la línea entre lecturas «preferidas» y «excluidas», entre lo que tiene y lo que no tiene sentido, entre lo normal y lo desviado. De paso, Hall también define y establece vínculos entre «cultura», «ideología» y «significación». Es obvio que una nota a pie de página no puede hacerle justicia a un argumento de tal alcance y densidad, y sólo me queda recomendar a los lectores que vayan en busca de su obra.

## Capítulo 6

1. La cita procede de un discurso pronunciado por el doctor George Simpson, magistrado de Margate, tras las peleas entre *mods* y *rockers* de Whitsun, en 1964. Para los sociólogos de la desviación, este discurso se ha convertido en *el* ejemplo clásico de sobredosis retórica y vale la pena citarlo entero: «Esos insignificantes gorilas melenudos, mentalmente inestables, esos césares con la cabeza llena de serrín que, como las ratas, se envalentonan sólo cuando cazan en manada» (citado en Cohen, 1972).

2. El 1 de diciembre de 1976 los Sex Pistols aparecieron en *Today,* el programa de tarde de la Thames. En el transcurso de la entrevista con Bill Grundy, emplearon las palabras «cabrón», «bastardo» y «joder». Los periódicos publicaron historias que hablaban de centralitas saturadas, padres horrorizados, etc., algunas de ellas inesperadamente rebuscadas. El

*Daily Mirror* (2 de diciembre) publicó una historia sobre un camionero que se sulfuró tanto con la aparición de los Sex Pistols que la emprendió a patadas con la pantalla de su televisor en color: «Yo digo los tacos que me da la gana, pero no quiero que esta porquería entre en mi casa a la hora del té».

3. La policía puso una demanda por obscenidad, que no prosperaría, a los Sex Pistols tras la publicación de su primer LP, *Never Mind the Bollocks* [*Nos importa unos cojones*], en 1977.

4. El 4 de enero de 1977, los Sex Pistols protagonizaron un incidente en el aeropuerto de Heathrow al escupir y vomitar ante el personal de unas aerolíneas. El *Evening News* citó las declaraciones de una empleada de facturación: «Ese grupo es lo más repugnante que haya visto nunca. Fueron asquerosos, desagradables y obscenos». Dos días después de que el incidente saliera en la prensa, la EMI rescindió el contrato del grupo.

5. La edición del 1 de agosto de 1977 del *Daily Mirror* contenía precisamente un ejemplo de este dudoso desvelo editorial. Prestando una atención «seria» al problema de la violencia entre *teds* y *punks* en Kings's Road, el autor trazaba la obvia comparación con los disturbios costeros de la década anterior: «No hay que permitir que las peleas crezcan hasta convertirse en batallas campales como las que *mods* y *rockers* protagonizaron en diversas ciudades de la costa hace unos años». El pánico moral es reciclable; e incluso los mismos acontecimientos pueden ser evocados en idéntico tono profético para suscitar idéntica sensación de escándalo.

6. Los rasgos que dan a los productos el sello de mercancías, y cuyo establecimiento es un preliminar necesario para la circulación de éstas, han adquirido ya la estabilidad de formas naturales y aceptadas de vida social antes de que el hombre trate de descifrar, no ya su carácter histórico, puesto que a sus ojos son inmutables, sino su significado (Marx, 1970).



7. El estudio definitivo de un pánico moral es *Folk Devils and Moral Panics*, de Cohen. *Mods* y *rockers* fueron sólo dos de los «folk devils» —«la galería de tipos que la sociedad construye para mostrar a sus miembros los roles a evitar»— que periódicamente se convierten en centro de un «pánico moral».

> Periódicamente, las sociedades parecen caer en accesos de pánico moral. Una condición, un episodio, una persona o grupo de personas aparece y es descrito como una amenaza para los valores e intereses de la sociedad; los medios de comunicación lo presentan de forma estilizada y estereotípica; editores, obispos, políticos y otras gentes de la derecha se atrincheran entonces en sus combates morales; expertos socialmente acreditados pronuncian sus diagnósticos y soluciones; se buscan alternativas para afrontar el problema o (lo más frecuente) se recurre a ellas cuando ya no hay más remedio; entonces la condición desaparece, se sumerge o deteriora y se vuelve más visible (Cohen, 1972).

Las reacciones oficiales a la subcultura *punk* presentaron todos los síntomas clásicos de un pánico moral. Se cancelaron conciertos; clérigos, políticos y expertos denunciaron unánimemente la degeneración de la juventud. A Marcus Lipton, ex parlamentario por Lambeth North, le debemos esta perla: «Si la música *pop* va a ser utilizada para destruir nuestras instituciones establecidas, entonces deberíamos destruirla primero». Bernard Brook-Partridge, parlamentario por Havering-Romford, rugió: «Los Sex Pistols me parecen total y absolutamente repulsivos. A mi juicio, toda su actitud está calculada para incitar a la gente a comportarse mal [...] Es una incitación deliberada a la conducta antisocial» (citado en *New Musical Express*, 15 de julio de 1977).

8. Véanse asimismo «Punks have Mothers Too: They tell us a few home truths», en *Woman* (15 de abril de 1978) y

«Punks and Mothers», en *Woman's Own* (15 de octubre de 1977). Estos artículos suscitaron comentarios de los redactores (¿signo tal vez de que la plantilla reconocía la necesidad de tranquilizar las atribuladas expectativas del lector?). La siguiente anécdota apareció bajo una fotografía de dos *teddy boys* bailando:

> El otro día oí el comentario de dos señoras mayores, asustadas por una banda de *punks* con mala pinta que se cruzó con ellas: «Imagínate cómo serán sus hijos». Estoy convencido de que mucha gente debió decir lo mismo sobre los *teddy boys*, como los de la foto [...] y los *mods* y los *rockers*. Eso hizo que me preguntara qué fue de ellos al terminar esa etapa. Supongo que debieron abandonar sus ropas abanderadas o sus motos y que sentaron la cabeza, llevando vidas respetables y tranquilas, criando a sus hijos y rezando por no verse implicados en una de esas terribles refriegas de los *punks*.

9. «El surrealismo está al alcance de todas las conciencias» (panfleto surrealista citado en Lippard, 1970). Véase también Paul Eluard (1933): «La era de los ejercicios individuales ha pasado».

Irónicamente, la solemne y muy reverencial exposición sobre el surrealismo celebrada en la Hayward Gallery de Londres en 1978 quiso entronizar artísticamente algunos nombres del surrealismo y estaba diseñada para dar un reconocimiento público a sus «genios». Para una comparación entre el *punk* y el surrealismo, véanse, más abajo, los capítulos titulados «El estilo como bricolaje» y «El estilo repulsivo». No es casual que el *punk* fuera absorbido por la alta costura al tiempo que se inauguraba la primera gran exposición de Dadá y el surrealismo en Gran Bretaña.

10. «El cuento de hadas de la creatividad del artista es la última superstición de la cultura occidental. Uno de los primeros actos revolucionarios del surrealismo fue atacar ese mito...» (Max Ernst, «¿Qué es el surrealismo?», citado en Lippard, 1970).



11. El 7 de diciembre, un mes antes de que la EMI rescindiera su contrato con los Sex Pistols, sir John Read, presidente de la compañía discográfica, hizo las siguientes declaraciones en la reunión anual de la empresa:

> En su historia como compañía discográfica, la EMI siempre ha procurado respetar los límites de la decencia y el buen gusto de su tiempo, atendiendo no sólo a las estrictas convenciones tradicionales de un sector de la sociedad, sino también a las actitudes cada vez más liberales de otros sectores (puede que más amplios) [...] para cada época [...] ¿Qué es decente o de buen gusto, comparado con las actitudes de hace, pongamos, veinte años, o incluso diez?
>
> En respuesta al presente contexto social, la EMI debe emitir juicios de valor acerca del contenido de los discos [...] Los Sex Pistols son un grupo dedicado a una nueva forma de música conocida como «punk rock». Fueron contratados por la EMI para que editaran un disco [...] en octubre de 1976 [...] En este contexto, debe recordarse que la industria discográfica ha firmado contratos con muchos grupos de *pop*, inicialmente controvertidos, que con el paso del tiempo han acabado volviéndose totalmente aceptables y han contribuido en gran medida al desarrollo de la música moderna [...] La EMI no debe erigirse en censor público, aunque sí que defiende la moderación (Citado en Vermorel, 1978).

Pese al ulterior desprestigio (y a las cerca de 40.000 libras reembolsadas a los Pistols al rescindirse el contrato), la EMI y otras compañías tendieron a hacer la vista gorda ante las visibles contradicciones que suponía el contratar a grupos que admitían abiertamente su falta de profesionalismo, de conocimientos musicales y de compromiso con el lucro. Durante la

célebre interpretación en el Rainbow de «White Riot» por los Clash, en 1977, mientras el público arrancaba los asientos y los tiraba al escenario, las dos últimas filas de la sala (que, por supuesto, permanecieron intactas) estaban ocupadas casi exclusivamente por ejecutivos de las discográficas y cazatalentos: la CBS pagó los daños sin rechistar. No existe mejor demostración de que los ataques simbólicos dejan a las verdaderas instituciones intactas. Aun así, a las discográficas no siempre les salió todo a pedir de boca. Los Sex Pistols se embolsaron sumas de cinco cifras como compensación tanto de A&M como de EMI y cuando su LP (finalmente grabado por Virgin) llegó finalmente a las tiendas, incluía un cáustico ataque a la EMI vehiculado por los viperinos gemidos nasales de Rotten:

> Pensabais que estábamos fingiendo
> Que nos limitábamos a hacer dinero
> No creéis que vayamos en serio
> Porque podríais perder vuestro atractivo barato.
> ¿Quiénes?
> La EMI – La EMI
>
> La aceptación ciega es el signo
> De los imbéciles que se quedan formando fila
> Como la EMI – la EMI («EMI», Virgin, 1977)

## Capítulo 7

1. Aunque los estructuralistas coincidirían con John Mepham (1974) en que «la vida social está estructurada como un lenguaje», también existe una amplia tradición de investigación de encuentros sociales, *role-play*, etc., que demuestra de manera inapelable que la interacción social (en la América blanca de clase media por lo menos) está presidida con bastante solidez por un rígido conjunto de normas, códigos y convenciones (véase, en concreto, Goffman, 1971 y 1972).



2. Hall (1977) afirma: «[...] la cultura es el incremento acumulado del poder del hombre sobre la naturaleza, materializado en los instrumentos y la práctica del trabajo así como en los signos, el pensamiento, el conocimiento y el lenguaje que emplea para transmitirse de generación en generación como "segunda naturaleza" del hombre».

3. Los términos «anárquico» y «discurso» podrían parecer contradictorios: discurso sugiere estructura. No obstante, la estética surrealista es hoy tan conocida (a través de la publicidad, etc.) que constituye esa especie de unidad (de temas, códigos, efectos) que el término «discurso» implica.

4. En su descripción OP del baile del sábado noche en una ciudad industrial, Mungham (1976) muestra cómo las imposiciones propias de la vida en la clase trabajadora se transfieren a la sala de baile en forma de rituales de cortejo, paranoia masculina y una atmósfera de sexualidad hoscamente reprimida. Pinta una sombría estampa de noches sin alegría pasadas a la desesperada búsqueda de «priva y nenas» (o de «novios y un romántico viaje de vuelta a casa en autobús») en un escenario controlado donde «la espontaneidad es contemplada por los gerentes y empleados de la sala —principalmente los de seguridad— como un potencial foco de rebelión».

5. BOF (Boring Old Fart, «un pedorro»).
   Wimp: «soseras».

6. Gilbert y George montaron su primera exposición en 1970 cuando, ataviados con idénticos trajes conservadores, manos y rostros metalizados, un guante, un bastón y una grabadora, se ganaron los aplausos de la crítica al ejecutar una serie de movimientos minuciosamente controlados y mecánicamente repetidos en una tarima mientras remedaban «Underneath the Arches», de Flanagan y Allen. Otras piezas, con títulos como «Lost Day» y «Normal Boredom» se han repre-

sentado desde entonces en distintas galerías de arte de todo el mundo.

7. Naturalmente, la música *rock* siempre ha amenazado con disolver estas categorías, y las actuaciones de *rock* se han asociado en el imaginario popular con toda clase de disturbios y desórdenes, de las butacas de cine acuchilladas por los *teddy boys* pasando por la beatlemanía a los *happenings* y festivales *hippies*, donde la libertad se expresaba con menor agresividad mediante el nudismo, las drogas y una generalizada «espontaneidad». El *punk*, sin embargo, supuso un nuevo principio.

8. El término «punk», como el «funk» y el «superbad» de los negros americanos, parecería formar parte de ese «especial lenguaje de la fantasía y la alienación» descrito por Charles Winick (1959), «donde los valores son invertidos y donde "terrible" alude a algo excelente».

Véase también Wolfe (1969), donde describe la moda «cruising» en Los Ángeles a mediados de los sesenta, una subcultura de automóviles fabricados por encargo, sudaderas y «peinados perfectos recogidos hacia arriba», donde «rank» [«fétido»] era un término aprobatorio:

> ¡Lo Fétido! Lo Fétido deriva por naturaleza de lo Podrido [...] Roth y Schorsch crecieron en la Era Podrida de los adolescentes de Los Ángeles. La cosa era mantener una actitud completamente podrida ante el mundo adulto, el cual viene a ser todo el sistema de gente que organiza sus vidas en torno a un empleo, y que encaja en la estructura social que engloba a la comunidad entera. Con lo Podrido, uno intentaba marginarse del competitivo estatus convencional para pasarse al submundo de Adolescentes Podridos y empezar una liga propia.



## Capítulo 8

1. Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture* (British Film Institute, 1978). El libro es una muy lúcida introducción al trabajo, particularmente difícil, de los semióticos de la «segunda ola» (cuya traducción al inglés en buena parte sigue pendiente). Harvey rastrea el desarrollo de la teoría cinematográfica radical en Francia, desde la apropiación del formalismo ruso en revistas como *Cahiers* y *Cinétique*, a principios de los setenta, hasta los inicios de «una ciencia del significante» tal y como la desarrolló el grupo Tel Quel en París.

2. La revista cinematográfica *Screen* fue en buena medida la responsable de que se abriera este debate en Gran Bretaña. Véase MacCabe (1975) para otra crítica representativa del realismo.

3. Con su «teatro épico» Brecht trataba de «hacer entrar» a su público en el «secreto» de su construcción mediante las célebres «técnicas de alienación» pensadas para distanciar al espectador del espectáculo y, teóricamente al menos, hacerle reflexionar sobre las relaciones sociales descritas en la obra y sobre su *posición acerca del* (y no «dentro del») texto. Al impedir la identificación del público con el personaje, y evitar la continuidad, la resolución, etc., de la trama, se supone que el teatro épico toca al público y le hace reconocer que «la realidad es alterable» (véase *Brecht on Theatre* [Willett, 1978]). La preocupación de Brecht por las técnicas formales y el papel que desempeñan en la politización del teatro se ha mostrado profundamente influyente en la formación de la nueva teoría cinematográfica (véase Harvey, 1978).

4. Como parte de su intento de derribar la unidad de la narrativa tradicional, Eisenstein basó su teoría del montaje (la yuxtaposición de planos en el filme) en el principio de «colisión» y no en el «encadenamiento» (véase Harvey, 1978, pág. 65).

5. Sólo puedo remitir al lector a la crítica de A. White (1977) para una explicación del uso kristeviano de términos como «simbólico» y de la dialéctica entre unidad y proceso, entre lo «simbólico» y lo «semiótico», que forma el núcleo temático de su obra:

> Lo simbólico es [...] esa parte fundamental del lenguaje que nombra y relaciona cosas, es esa unidad de la competencia semántica y sintáctica que permite la aparición de la comunicación y la racionalidad. De este modo, Kristeva ha dividido el lenguaje en dos vastos territorios, el *semiótico* —sonido, ritmo y movimiento previo al sentido e íntimamente ligado a los impulsos (Triebe)— y el *simbólico*, la función semántico-sintáctica del lenguaje necesaria para toda comunicación racional acerca del mundo. Este último, el simbólico, suele «tomar a su cargo» al semiótico y unirlo en sintaxis y fonemas, pero sólo puede hacerlo a partir de las palabras y los movimientos que el semiótico le presenta. La dialéctica entre las dos partes del lenguaje constituye la *mise en scène* de la descripción kristeviana de la poética, la subjetividad y la revolución.

(Véase también la introducción de G. Nowell-Smith a «Signifying Practice and Mode of Production» en *Edinburgh '76 Magazine*, n.º 1.)

> 6. El establecimiento o constitución de un sistema de signos requiere la identidad de un sujeto hablante en una institución social reconocida por el sujeto como soporte de su identidad. El atravesamiento del sistema se da cuando el sujeto hablante entra en proceso y trasciende, oblicuamente por así decirlo, las instituciones sociales en las que previamente se había reconocido. Coincide así con el momento de ruptura, renovación y revolución social (Kristeva, 1976).

Una vez más, lo que a Kristeva le interesa específicamente es postular una idea del *sujeto en proceso* contra la tradicional



concepción del sujeto único e unificado, y emplea los términos «significancia», «simbólico», «semiótico» e «imaginario» en el contexto de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. Su definición de «práctica significante», sin embargo, mantiene intacto su valor al ser trasplantada al contexto, muy distinto, del análisis del estilo en la subcultura.

7. «¿Quién sabe si no nos estaremos preparando de un modo u otro para escapar del principio de la identidad?» (A. Breton, prefacio a la exposición de Max Ernst de 1920).

8. Véase, por ejemplo, *Melody Maker*, 30 de julio de 1977 y *Evening Standard*, 5 de julio de 1977. Los *teddy boys* entrevistados solían quejarse de la falta de integridad estilística de los *punks*: los acusaban de «hacerse los listos».

9. «[...] *el modo en que* lo semiótico se relaciona con lo simbólico y lo desfigura, y *el modo en que* lo simbólico reafirma su control unificador de lo semiótico, nos dan la base de la subjetividad como proceso» (White, 1977). De manera similar, el modo en que los grupos subordinados se relacionan con el orden simbólico y lo desfiguran nos da la base de la subcultura como modo de resistencia.

## Capítulo 9

1. Al descontextualizar la cita es indudable que le estoy haciendo un flaco favor a Nuttall, mucho menos culpable que sus contemporáneos de tergiversar el estilo de la subcultura. Pese al título pasado de moda, *Bomb Culture* sigue siendo una de las más fiables y amenas «apreciaciones» de la «explosión» juvenil de posguerra.

2. Scholte (1970). Aquí Scholte contrasta las premisas epistemológicas de la antropología estructural con la escuela angloamericana, que opera con modelos empíricos y funcionalistas.

3. La hostilidad entre los *punks* y los *skinheads* de nueva hornada fue un giro demasiado reciente para ganarse una mención en la parte descriptiva. En octubre de 1977 los *skinheads* habían cristalizado como facción independiente dentro de la subcultura *punk*, junto a sus propios héroes musicales (Skrewdriver, Sham 69, cantantes *reggae*) y a sus personajes más abiertamente lumpen. La hostilidad se mostró bastante unidireccional, y los *punks*, con las limitaciones impuestas por su indumentaria *bondage*, no fueron rivales para la beligerancia *skin*.

## Conclusiones

1. Finalmente sería cadena perpetua. En junio de 1970, Jackson fue trasladado a San Quintín donde, un año después, a los 29, caería abatido por los disparos de los guardas de la prisión «mientras trataba de escapar».

2. En la jerarquía carcelaria de Genet, el «gilipollas» es lo más bajo de todo. Hasta los «gallinas» pueden, si quieren, rechazar a un «colega», a un chulo o a un «pez gordo»; el «gilipollas» está a libre disposición de todos en cualquier momento.

3. Genet, 1963. El teatro de Genet explora de manera sistemática la dialéctica amo-esclavo de degradación mutua. Las Criadas han sido colonizadas hasta tal punto que se han vuelto monstruosas, son el «lado sórdido» de sus Amos, sus «exhalaciones malsanas»: viven tan perdidas en su autoodio que se ven a sí mismas como el «mal aliento» de la otra. Véase también K. Millett sobre Genet, en *Sexual Politics*.

4. En su introducción a *Santa María de las Flores*, Sartre describe el lenguaje de Genet como un «sueño de palabras [...] profundamente lesionado, robado, fingido, poetizado».



5. En contra de esta tesis, hay pruebas que demuestran que en ocasiones las culturas de resistencia en realidad sirven para reforzar, y no para debilitar, las estructuras sociales existentes. En su libro *Learning to Labour*, Paul Willis explica que «los hijos de obreros consiguen empleos de obreros», y deduce que la «contracultura de la escuela» contribuye a reproducir la mano de obra no cualificada al primar los valores masculinos tradicionales de la comunidad obrera (por ejemplo, el trabajo manual frente al mental, la fuerza física y la astucia frente a la erudición, etc.).

6. Jean-Paul Sartre, de una entrevista publicada en el «New York Review of Books» (26 de marzo de 1970):

> [...] Tengo la convicción de que un hombre siempre podrá hacer algo a partir de lo que hacen de él. Tal es el límite que hoy le concedería a la libertad: el pequeño movimiento que convierte a un ser humano absolutamente condicionado en alguien que no devuelve todo lo que su condicionamiento le ha dado. Eso es lo que hace de Genet un poeta, cuando a él lo condicionaron rigurosamente para ser ladrón.

7. En *Generation X*, Hamblett y Deverson citan a un *mod* de 16 años del sur de Londres: «Sería odioso que un adulto te entendiera. Es lo único que tenemos contra ellos: que puedes desconcertarles y preocuparles».

8. Véase Sontag (1970) para una diagnosis del peculiar dilema en el que se ve atrapado el antropólogo (urbano o de otro tipo): «[...] el hombre que se somete a lo exótico para confirmar su propia alienación interior acaba aspirando a vencer a su tema de estudio traduciéndolo a un código puramente formal». Para Sontag, «el oficio de aventurero como vocación espiritual» es un fenómeno propio del siglo XX derivado de las obras de «trotamundos» como Conrad, T. E. Lawrence, Saint-Exupéry, Montherlant y Malraux. Aunque el estudioso de la

desviación metido en un trabajo de OP difícilmente pueda ser considerado un «aventurero», se dan ciertos paralelismos. Lo mismo que el antropólogo propiamente dicho, al acampar en una cultura ajena, en palabras de Sontag, «jamás podrá sentirse "en casa" en lugar alguno; siempre será, psicológicamente hablando, un lisiado».

## Bibliografía


Abrams, M., *The Teenage Consumer*, London Press Exchange, 1959.

Althusser, L., *For Marx*, Allen Lane, 1969.

—, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, 1971a.

—, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, 1971b.

Althusser, L. y E. Balibar, *Reading Capital*, New Left Books, 1968.

Archer, T., *The Pauper, the Thief and the Convict*, 1865.

Arnold, M., *Culture and Anarchy*, 1868.

Barker, P., y A. Little, «The Margate Offenders: A Survey», *New Society*, 30 de julio de 1964, reimpreso en T. Raison (comp.), *Youth in New Society*, Hart-Davis, 1966.

Barstow, S., *A Kind of Loving*, Penguin, 1962.

Barthes, R., «The Rhetoric of the Image», *Working Papers in*

*Cultural Studies*, nº 1, University of Birmingham, retraducido en S. Heath (comp.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977.
—, *Mythologies*, Paladin, 1972 (trad. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2000).
—, «The Third Meaning», en S. Heath (comp.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977a.
—, «Writers, Intellectuals, Teachers», en S. Heath (comp.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977b.
Becker, H. S. (comp.), *The Other Side: Perspectives on Deviance*, Free Press, 1964.
Bennett, T., *Formalism and Marxism*, Methuen, 1979.
Berger, J., *A Fortunate Man*, Penguin, 1967.
Bigsby, C. W. E. (comp.), *Approaches to Popular Culture*, Arnold, 1976.
Blackburn, R. (comp.), *Ideology and the Social Sciences*, Fontana, 1972.
Blythe, R., *Akenfiled: Portrait of an English Village*, Penguin, 1972.
Braine, J., *Room at the Top*, Penguin, 1957.
Breton, A., «The First Surrealist Manifesto» (1924), en R. Seaver y H. Lane (comps.), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972 (trad. cast.: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002).
—, «The Second Surrealist Manifesto» (1929), en R. Seaver y H. Lane (comps.), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972.
—, «Crisis of the Object» (1936), en L. Lippard (comp.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970.
—, «Introduction to an Anthology of Surrealist Poetry» (1937), en L. Lippard (comp.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970.
Brook, E. y D. Finn, «Working Class Images of Society and Community Studies», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 10, University of Birmingham, 1977.



Burniston, S. y C. Weedon, «Ideology, Subjectivity and the Artistic Text», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 10, University of Birmingham, 1977.
Burroughs, W., *The Wild Boys*, Calder and Boyers, 1969.
Burrows, D. y F. Lapides (comps.), *Alienation: A Casebook*, Crowell, 1969.
Carmago-Heck, M. de, «The Ideological Dimensions of Media Messages», tesina no publicada, University of Birmingham, 1977.
Carter, A., «The Message in the Spiked Heel», *Spare Rib*, 16 de septiembre de 1976.
Chesney, K., *The Victorian Underworld*, Penguin, 1970.
Chambers, I., «A Strategy for Living», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976.
Clarke, J., «The Skinheads and the Magical Recovery of Working Class Community», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976a.
—, «Style», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976b.
Clarke, J. y T. Jefferson, «Working Class Youth Cultures», en G. Mungham y C. Pearson (comps.), *Working Class Youth Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1976.
Cohen, A., *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Free Press, 1955.
Cohen, P., «Sub-cultural Conflict and Working Class Community», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 2, University of Birmingham, 1972a.
Cohen, S., *Folk Devils and Moral Panics*, MacGibbon and Kee, 1972b.
Cohen, S. y P. Rock, «The Teddy Boy», en V. Bogdanor y R. Skidelsky (comps.), *The Age of Affluence*, MacMillan, 1970.
Corrigan, P., «Doing Nothing», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976.

Coward, R., «Class, "Culture" and the Social Formation», *Screen*, vol. 18, nº 1, 1977.
Culler, J., *Saussure*, Fontana, 1976.
Curran, J., M. Gurevitch, J. Deverson y J. Woollacott (comps.), *Mass Communication and Society*, Arnold, 1977.
Douglas, M., *Purity and Danger*, Penguin, 1967 (trad. cast.: *Pureza y peligro: análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 2000).
Downes, D., *The Delinquent Solution*, Routledge and Kegan Paul, 1966.
Eco, U., «Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 3, University of Birmingham, 1972.
—, «Social Life as a Sign System», en D. Robey (comp.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape, 1973.
Eliot, T. S., *Notes Towards a Definition of Culture*, Faber, 1963 (trad. cast.: *Notas para la definición de una cultura*, Barcelona, Bruguera, 1983).
—, *Four Quartets*, Faber, 1959 (trad. cast.: *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra, 1987).
Eluard, P., *Food for Vision*, Editions Galliard, 1933.
Ernst, M., *Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, compilación a cargo de B. Karpel, Sculz, 1948.
Fanon, F., *Black Skins, White Masks*, Grove, 1967.
Fineston, H., «Cats Kicks and Colour», en H. S. Becker (comp.), *The Other Side: Perspectives on Deviance*, Free Press, 1964.
Fiske, J. y J. Hartley, *Reading Television*, Methuen, 1978.
Geertz, C., «Ideology as a Cultural System», en D. E. Apter (comp.), *Ideology and Discontent*, Free Press, 1964.
Genet, J., *The Maids*, Faber, 1963 (trad. cast.: *Las criadas*, Madrid, Alianza, 1996).



—, *Our Lady of the Flowers*, Panther, 1966a (trad. cast.: *Santa María de las Flores*, Madrid, Debate, 1994).
—, *The Blacks*, Faber, 1966b.
—, *The Thief's Journal*, Penguin, 1967 (trad. cast.: *Diario del ladrón*, Madrid, Debate, 1994).
—, introducción a *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*, Penguin, 1971.
Gillet, C., *The Sound of the City*, Sphere, 1970.
Godelier, M., «Structure and Contradiction in "Capital"», en M. Lane (comp.), *Structuralism: A reader*, Cape, 1970.
Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin, 1971 (trad. cast.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, H. F. Martínez de Murguía, 1987).
—, *Relations in Public*, Penguin, 1972 (trad. cast.: *Relaciones en público: microestudios del orden público*, Madrid, Alianza, 1979).
Goldman, A., *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*, Panther, 1974.
Goodman, P., «Objective Values», en C. Cooper (comp.), *The Dialectics of Liberation*, Penguin, 1968.
Hall, S., «Deviancy, Politics and the Media», en P. Rock y M. McIntosh (comps.), *Deviance and Social Control*, Tavistock, 1974.
—, «Africa is Alive and Well and Living in the Diaspora», trabajo no publicado, presentado en la conferencia de la UNESCO, 1975.
—, «Culture, the Media and the "Ideological Effect"», en J. Curran y otros (comps.), *Mass Communication and Society*, Arnold, 1977.
Hall, S., J. Clarke, T. Jefferson y B. Roberts (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976a.
—, «Subculture, Culture and Class», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976b.
Hamblett, C. y J. Deverson, *Generation X*, Tandem, 1964.

Harvey, S., *May '68 and Film Culture*, British Film Institute, 1978.
Hawkes, T., *Structuralism and Semiotics*, Methuen, 1977.
Hannerz, U., *Soulside: An Inquiry into Ghetto Culture and Community*, Columbia Press, 1969.
Heath, S., (comp.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977.
Hebdige, D., «Reggae, Rastas and Rudies», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976.
Hell, R., entrevista en *New Musical Express*, 29 de octubre de 1977.
Hentoff, N., *The Jazz Life*, Panther, 1964.
Hiro, D., *Black British, White British*, Penguin, 1972.
Hoggart, R., *The Uses of Literacy*, Penguin, 1958.
—, «Literature and Society», *American Scholar*, primavera de 1966.
Ingham, R. (comp.), *Football Hooliganism*, Inter-Action Imprint, 1977.
Jefferson, T., «The Cultural Meaning of the Teds», en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976a.
—, «Troubled Youth, Troubling World» en G. Mungham y G. Pearson (comps.), *Working Class Youth Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1976.
Jones, Le-Roi, *Blues People*, MacGibbon and Kee, 1975.
Kenniston, K., «Alienation and the Decline of Utopia», en D. Burrows y F. Lapides (comps.), *Alienation: A Casebook*, Crowell, 1969.
Kerouac, J., *On the Road*, Deutsch, 1958 (trad. cast.: *En el camino*, Barcelona, Anagrama, 2002).
Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
—, «The Speaking Subject and Poetical Language», trabajo presentado en la Universidad de Cambridge, 1975.
—, «Signifying Practice and Mode of Production», *Edinburgh'76 Magazine*, nº 1, 1976.



Kidel, M., «Trenchtown», *New Statesman*, 8 de julio de 1977.
Lackner, H. y D. Matias, «John Ford's *Young Mister Lincoln*», *Screen*, vol. 13, nº 3, 1972, publicado originalmente en *Cahiers*, nº 233, 1970.
Laing, D., *The Sound of Our Time*, Sheen and Ward, 1969.
Lane, M. (comp.), *Structuralism: A Reader*, Cape, 1970.
Lautréamont, Conde de, *Chants du Maldoror*, Alison and Busby, 1970 (trad. cast.: *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 1988).
Lefebvre, H., *Everyday Life in Modern World*, Allen Lane, 1971 (trad. cast.: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1984).
Lévi-Strauss, C., *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, 1966 (trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002).
—, *The Elementary Structures of Kinship*, Eyre and Spottiswood, 1969 (trad. cast.: *Las estructuras fundamentales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998).
Lippard, L. (comp.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970.
MacCabe, C., «Notes on Realism», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974.
—, «Theory and Film: Principles of film and pleasure», *Screen*, vol. 17, nº 3, 1975.
Mailer, N., «The White Negro», en *Advertisements for Myself*, Panther, 1968.
—, «The Faith of Graffiti», *Esquire*, mayo de 1974.
Marx, K., «The Eighteenth Brumaire» (trad. cast.: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Alianza, 2003), en *Marx and Engels Selected Works*, vol. 1, Lawrence and Wishart, 1951.
—, *Capital*, Lawrence and Wishart, 1970 (trad. cast.: *El capital*, Barcelona, Alba, 1999).
Marx, K. y F. Engels, *The German Ideology*, Lawrence and

Wishart, 1970 (trad. cast.: *La ideología alemana*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994).
Masson, A., «A Crisis of the Imaginary», *Horizon*, vol. 12, nº 67, julio de 1945.
Matza, D., *Delinquency and Drift*, Wiley, 1964.
Matza, D. y G. Sykes, «Juvenile Delinquency and Subterranean Values», *American Sociological Review*, nº 26, 1961.
Mayhew, H. y otros, *London Labour and the London Poor*, 1851.
Melly, G., *Owning Up*, Penguin, 1970.
—, *Revolt into Style*, Penguin, 1972.
Mepham, J., «The Structuralist Sciences and Philosophy» (1972), en D. Robey (comp.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape, 1973.
—, «The Theory of Ideology in "Capital"», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 6, University of Birmingham, 1974.
Miller, W., «Lower-Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency», *Journal of Social Issues*, nº 15, 1958.
Millet, K., *Sexual Politics*, Sphere, 1972 (trad. cast.: *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995).
Mungham, G., «Youth in Pursuit of Itself», en G. Mungham y G. Pearson (comps.), *Working Class Youth Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1976.
Mungham, G. y G. Pearson (comps.), *Working Class Youth Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1976.
Nochlin, L., *Realism*, Penguin, 1976 (trad. cast.: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991).
Nowell-Smith, G., introducción a J. Kristeva, «Signifying Practice and Mode of Production», *Edinburgh'76 Magazine*, nº 1, 1976.
Nuttall, J., *Bomb Culture*, Paladin, 1969.
Picconne, P., «From Youth Culture to Political Praxis», *Radical America*, 15 de noviembre de 1969.



Raison, T. (comp.), *Youth in New Society*, Hart-Davis, 1966.
Reverdy, P., *Nord-Sud*, 1918.
Roberts, B., «Naturalistic Research into Subcultures and Deviance» en S. Hall y otros (comps.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976.
Robey, D., (comp.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape, 1973.
Russell, R., *Bird Lives!*, Quartet, 1973.
Sartre, J.-P., *Saint Genet, Actor and Martyr*, Braziller, 1964.
—, introducción a J. Genet, *Our Lady of the Flowers*, Panther, 1966.
—, entrevista en *New York Book Review*, 26 de marzo de 1970.
Saussure, F. de, *Course in General Linguistics*, Fontana, 1974 (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1998).
Seaver, R. y H. Lane (comps.), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972 (trad. cast.: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002).
Scholte, B., «Epistemic Paradigms», en E. Nelson Hayes y T. Hayes (comps.), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT Press, 1970.
Shattuck, R., *The Banquet Years: Origins of the Avant-Garde in France 1885: World War One*, Cape, 1969 (trad. cast.: *La época de los banquetes*, Madrid, Visor, 1991).
Sillitoe, A., *Saturday Night and Sunday Morning*, Penguin, 1970 (trad. cast.: *Sábado por la noche y domingo por la mañana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989).
Sontag, S., «The Anthropologist as Hero», en E. Nelson Hayes y T. Hayes (comps.), *Levi-Strauss: The Anthropoligist as Hero*, MIT Press, 1970.
Taylor, I. y D. Wall, «Beyond the Skinheads», en G. Mungham y G. Pearson (comps.), *Working Class Youth Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1976.

Thompson, E. P., «The Long Revolution», *New Left Review*, nos 9 y 10, 1960.
Thrasher, F. M., *The Gang*, University of Chicago Press, 1927.
Tolson, A., «The Language of Fatalism», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 9, University of Birmingham, 1977.
Vermorel, F. y J. Vermorel, *The Sex Pistols*, Tandem, 1978.
Westergaard, J. H., «The Myth of Classlessness», en R. Blackburn (comp.), *Ideology and the Social Sciences*, Fontana, 1972.
White, A., «L'éclatement du sujet: The Theoretical Work of Julia Kristeva», trabajo disponible en la Universidad de Birmingham, 1977.
Whyte, W. F., *Street Corner Society*, Chicago University Press, 1955.
Williams, R., *Border Country*, Penguin, 1960.
—, *Culture and Society*, Penguin, 1961 (trad. cast.: *Sociología de la cultura*, Barcelona, Península, 1998).
—, *The Long Revolution*, Penguin, 1965.
—, *Keywords*, Fontana, 1976.
Willet, J. (trad.), *Brecht on Theatre*, Methuen, 1977.
Willis, P., «The Motorbike Within a Subcultural Group», *Working Papers in Cultural Studies*, nº 2, University of Birmingham, 1972.
—, *Learning to Labour*, Saxon House, 1977 (trad. cast.: *Aprendiendo a trabajar*, Madrid, Akal, 1988).
—, *Profane Culture*, Routledge and Kegan Paul, 1978.
Willmott, P., *Adolescent Boys in East London*, Penguin, 1969.
Winick, C., «The Uses of Drugs by Jazz Musicians», *Social Problems*, vol. 7, nº 3, invierno de 1959.
Wolfe, T., *The Pump House Gang*, Bantam, 1969 (trad. cast.: *La banda de la casa de la bomba y otras crónicas de la era pop*, Barcelona, Anagrama, 1975).



—, *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, Cape, 1966 (trad. cast.: *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Barcelona, Tusquets, 1997).
Young, J., «The Zoo-Keepers of Deviance», *Catalyst*, nº 5, 1970.
—, *The Drug Takers*, Paladin, 1971.

## Otras lecturas recomendadas

Dado el carácter espectacular del tema, a nadie le sorprenderá la abundancia de bibliografía sobre la subcultura. Por la misma razón, resulta inevitable que la calidad de los comentarios disponibles sea desigual. Por un lado, muchas obras «populares» son superficiales y poco documentadas, y, por otro lado, los trabajos serios y «respetables» están escritos en una prosa tan solemne como inoportuna. La siguiente selección procura rescatar lo mejor de las dos tradiciones, la académica y la periodística. *Resistance Through Rituals* (Hall y otros, 1976) y *Working Class Youth Culture* (Mungham y Pearson, 1976) no deberían necesitar mayor recomendación, ya que me he referido a ellos de forma sistemática. Ambos son lecturas esenciales. Esta lista debe considerarse suplementaria respecto a las referencias del texto y la bibliografía.

## Teoría subcultural

*The Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (Glencoe, Free Press, 1963), de Howard Becker, es un «clásico» reconocido en el terreno de los estudios de la desviación y sigue manteniéndose como uno de los ejemplos más válidos del método transaccional, donde la construcción de grupos desviados es interpretada como el resultado de un proceso dinámico a través del cual quienes están en el poder definen los límites del comportamiento aceptable e inaceptable con ayuda del *etiquetamiento* (por ejemplo, fumador de marihuana = holgazán descontento, melenudo y potencialmente violento, etc.). La exposición teórica se integra dentro de un fascinante recorrido por la *jazz life* de los años cuarenta y cincuenta (el propio Becker fue músico profesional de *jazz* durante unos años).

Escrito también en la línea del análisis transaccional, *The Manufacture of the News: Deviance, Social Problems and the Mass Media* (S. Cohen y J. Young [comps.], Constable, 1973) examina, en palabras del compilador, «las concepciones de la desviación y los problemas sociales revelados en los medios de comunicación y la visión implícita de la sociedad que subyace en tales concepciones». El proceso de etiquetamiento se describe aquí en términos de *selección* y *presentación* mediáticas de las noticias sobre los distintos grupos (homosexuales, alcohólicos, enfermos mentales, desviados políticos, consumidores de droga, etc.). En el último capítulo, Cohen y Young valoran los *efectos* que dicha cobertura produce sobre los propios grupos. Véanse también S. Cohen (comp.), *Images of Deviance*, Penguin, 1971, e I. Taylor y L. Taylor, *Politics and Deviance*, Penguin, 1973, recopilaciones de ponencias presentadas en la National Deviancy Conference, y P. Rock y M. McKintosh (comp.), *Deviance and Social Control*, Tavistock, 1973.



Por último, *Policing the Crisis* (S. Hall, T. Jefferson, J. Clarke y B. Roberts, MacMillan, 1978) combina los enfoques teórico y empírico para estudiar el incremento del «miedo» a los atracos de principios de los setenta. Los autores siguen la trayectoria de un caso especialmente célebre desde la detención a la condena final de tres jóvenes de Birmingham, y examina el juicio a la luz de la campaña Ley y Orden lanzada durante la época. De paso, rastrean el origen del término «mugging» [atraco] y muestran cómo un cóctel de circunstancias —crisis económica, ruptura del consenso, cambios en la identidad negra, etc.— conspiró para revestir el pretendido aumento de la violencia callejera de un significado ominoso.

## Cultura juvenil

Véanse Whyte (1955) y Thrasher (1927) para unos ejemplos tempranos de investigación «naturalista» en la escuela de Chicago. «Naturalistic Research into Subcultures and Deviance» (en Hall y otros, 1976a), de B. Roberts, es un informe crítico muy competente acerca del desarrollo y las implicaciones teóricas de la investigación basada en la observación participante. Para un debate sobre las fuentes y el significado del sistema de valores y de las principales inquietudes de las bandas callejeras norteamericanas, véanse A. Cohen (1955), W. Miller (1958) y D. Matza y G. Sykes (1961). D. Matza (1964) recurre a

un modelo transaccional para explicar la «deriva» del menor delincuente hacia una «carrera» desviada. P. Marsh y A. Campbell actualizan el cuadro en dos artículos sobre la reciente actividad de las bandas en Estados Unidos: «The youth gangs of New York and Chicago go into business», *New Society*, 12 de octubre de 1978, y «The Sex Boys on their own turf», *New Society*, 19 de octubre de 1978. El primero cuestiona la idea asumida de que la violencia de bandas en Nueva York declinó en los años sesenta tras la etapa «clásica» de West Side Story y examina cómo el supuesto resurgir de la violencia en los últimos años está siendo utilizado como metáfora del declive de Norteamérica. El segundo artículo, basado en entrevistas a miembros de la banda callejera Sex Boys, indaga en las principales inquietudes de las modernas bandas neoyorquinas y demuestra que la importancia de la «rep» (reputación) y el «heart» (coraje, agallas: para los británicos, «bottle») no han disminuido un ápice.

Aunque importe distinguir entre la *banda* delictiva (pequeña, con un reclutamiento específico y una serie de lealtades en el ámbito del barrio, fuertemente comprometida con el «machismo», los valores subterráneos y las actividades ilegales) y la *subcultura*, más amplia y libre, menos estrictamente definida por la clase y la pertenencia a un área y menos literalmente implicada en el quebrantamiento de la ley, existen obvias conexiones (por ejemplo, bandas como la de los Quinton Boys, un grupo de *skinheads* del Midlands, pueden darse dentro de las subculturas), en la mitología popular los dos términos son virtualmente sinónimos. Por desgracia, la confusión derivada de esta asociación (sobre clases, violencia, etc.) se



ha visto reproducida con demasiada frecuencia en los trabajos académicos porque, como ya hemos visto, el análisis de la subcultura se desarrolló en buena medida *a partir del* estudio de las bandas callejeras de delincuentes.

Véase D. Downes (1966) y P. Willmott (1969) para estudios de carácter empírico de la cultura juvenil de la clase obrera británica a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Véase también P. Willis (1978a y b) para estudios de observación participante de los *hippies*, los *motorbike boys* y las culturas de resistencia en la escuela. P. Cohen (1972) reconstruye la historia de posguerra del East End londinense, e interpreta la sucesión de estilos juveniles de clase obrera como una serie de respuestas creativas a las condiciones cambiantes. Introduce la noción de que el estilo representa una «resolución mágica» de las contradicciones vividas.

*Awopbopaloobop Alopbamboom* (Paladin, 1970; trad. cast.: *Awopbopaloobop Alopbamboom*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003), de Nik Cohn, *Revolt into Style* (1972), de Melly, y *Bomb Culture* (1969), de Nuttall, siguen encerrando las crónicas más estimulantes y evocadoras de las dos primeras décadas de la música *rock* y de las culturas juveniles británicas que proliferaron a su alrededor. Aunque limitada con unas pocas y notables excepciones al ámbito norteamericano, toda la obra de Tom Wolfe merece ser leída. Aunando observación y empatía, Wolfe consigue atrapar el sabor único de cada subcultura, tanto su «sensibilidad» exclusiva como el significado de los rituales, el argot y el sistema de valores que utiliza para definirse. Véanse, además de Wolfe (1966 y 1969), *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak-Catchers* (Bantam, 1971), un divertido estudio de la ob-

sesión, típica de los intelectuales radicales, de cultivar amistades marginales y causas proscritas. También *The Electric Kool-Aid Acid Test* (Bantam, 1969), donde Wolfe sigue la pista de Ken Kesey and the Pranksters —grupo de anarquistas en estado de alucinación perpetua— a bordo de un «autobús mágico» que atraviesa América en la era *hippie*. Escrito en la misma vena, *Fear and Loathing in Las Vegas* (Hunter S. Thompson, Paladin, 1974; trad. cast.: *Miedo y asco en Las Vegas*, Barcelona, Anagrama, 2000), aun sin tratar específicamente de la subcultura, es una prolongación brillantemente subversiva del Trascendental Viaje Americano (la Conquista del Oeste) emprendido por el autor y por su abogado bajo los efectos de una amplia panoplia de estupefacientes. Thompson también es responsable de una crónica, en forma de observación participante, de una banda de moteros norteamericanos que, bajo el título de *Hell's Angels* (Penguin, 1967; trad. cast.: *Los ángeles del infierno*, Barcelona, Anagrama, 1998) culmina, de modo harto convincente, con el propio Thompson gravemente «pisoteado» por su «tema de estudio». Para un breve examen del significado del estilo subcultural británico, véase J. Nuttall, «Techniques of Separation», en Tony Cash (comp.), *Anatomy of Pop*, BBC, 1970.

## Música

*The Sociology of Rock* (Constable, 1976; trad. cast.: *Sociología del rock*, Gijón, Júcar, 1980), de Simon Frith, nos ofrece el primer análisis detallado de la industria de la música *rock* desde el descubrimiento del joven talento pasando por la creación de una imagen, el destilado y promoción de un estilo musical hasta la producción y distribución reales del producto musical. *The Story of Pop* (Phoenix Press, 1975) y *All Our Loving* (T. Palmer, Weidenfeld and Nicholson, 1976) son «coffee table books» [libros ilustrados de gran formato] de escritura accesible y visualmente estimulantes, aunque Palmer ofrece una visión más bien tendenciosa y por momentos cuestionable. *The Pop Process* (Hutchinson, 1969), de R. Mabey, es una «exploración crítica» del mundo de la música *pop* de los sesenta, aunque el énfasis en el «valor» de las letras parece ahora algo pasado de moda. Véanse también D. Laing, «The Decline and Fall of British Rhythm and Blues», en Eisen (comp.), *Age of Rock* (Random House, 1969) y «Musical Developments in Pop», en Cash (1970). *The Encyclopaedia of Rock* (D. Laing y P. Hardy [comps.]), es una útil obra de consulta que contiene información sobre todos los grandes intérpretes, productores y compañías discográficas de 1955 a 1975.

Para el *soul* negro norteamericano, véanse C. Gillett (1969), P. Garland, *The Sound of Soul* (Chicago, 1969) y «A Whiter Shade of Black» en Eisen (comp.), 1969. También L. Jones, *Black Music* (Apollo, 1968; trad. cast.: *Música negra*, Gijón, Júcar, 1986).

### *Beats* y *hipsters*

Véase la bibliografía adjunta para A. Goldman (1974), R. Russell (1972), H. Finestone (1964), L. Jones (1975), N. Hentoff (1964), N. Mailer (1968), J. Kerouac

(1958), H. Becker (1963 y 1964). Asimismo, *The Urban Villagers* (Glencoe, 1963), de H. Gans, es un estudio de la bohemia norteamericana a finales de los cincuenta, y *Hustlers, Beats and Others* (Penguin, 1971), de N. Polsky, además de contener una fascinante investigación sobre los buscavidas de las salas de billar, incluye un ensayo sobre el papel de la marihuana en el mundo de los trotamundos, *beats* y marginados. Para el contexto jazzístico, véase *Jazz Masters of the Forties* (Macmillan, 1966) de I. Gitler, *The Reluctant Art* (Lancer Books, 1967), de B. Green y *Freakshow* (Atheneum, 1971), de A. Goldman. Para el contexto literario, véanse *Junkie* (trad. cast.: *Yonqui*, Barcelona, Anagrama, 1997) y *The Naked Lunch* (Corgi, 1970; trad. cast.: *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Bruguera, 1981), de William Burroughs, y *Dharma Bums* (Panther, 1972; trad. cast.: *Los vagabundos del Dharma*, Barcelona, Anagrama, 2000), de Jack Kerouac. También la excelente biografía *Kerouac* (Picador, 1978), de Ann Charters.

### *Teddy boys*

Véase Jefferson (1976). Jefferson considera el estilo *teddy boy* como expresión tanto de la realidad como de las aspiraciones del grupo. *The Insecure Offenders* (Chatto and Windus, 1963), de T. Fyvel, contiene una respuesta contemporánea al fenómeno *teddy boy*. *View from the Boys* (David and Charles, 1974), de H. Parker, es una crónica del crimen de Clapham Common en 1953, que tanto contribuyó a asentar la reputación violenta de los *teddy boys*. Véanse asimismo S. Cohen y P. Rock



(1970), un estudio de las reacciones en los medios de comunicación al estilo *teddy boy*, y J. Sandilands «Whatever happened to the Teddy Boys?» (en el *Daily Telegraph Magazine*, 29 de noviembre de 1968).

### *Mods*

Véase la bibliografía para D. Laing (1969), S. Cohen (1972), D. Hamblett y J. Deverson (1964). «The Style of the Mods», de D. Hebdige, ofrece una lectura del estilo *mod* que pone de relieve la simultánea subversión y fetichización simbólica de las mercancías por parte de los *mods*. El estudio de Gary Herman dedicado a *The Who* (Studio Vista, 1971) es una de las primeras tentativas de relacionar el estilo y el triunfo de un grupo de *pop* con una subcultura específica. Véase también «The Mods», de K. Hatton, en el *Sunday Times Colour Magazine* del 2 de agosto de 1964, un recorrido fotográfico con citas extraídas de entrevistas a *mods*. Tras la escritura del libro, se produjo un *revival mod* que atrajo la atención de la prensa cuando los Who recrearon los enfrentamientos *mods-rockers* para su película *Quadrophenia* (véase *Melody Maker*, 24 de octubre de 1978).

### *Skinheads*

J. Clarke (1976) interpreta el estilo *skinhead* como un intento de resucitar los debilitados chauvinismos de la cultura obrera tradicional para contrarrestar el avance del consumismo y el aburguesamiento. *The Paint Hou-*

*se: Words from and East End Gang* (S. Daniel y P. McGuire [comps.], 1972) contiene transcripciones de conversaciones con un grupo de *skinheads* londinenses y compone un veraz (y deprimente) retrato de unas vidas atrapadas entre la escuela, el hogar y el trabajo no cualificado. Véase también «Skins Rule» de P. Fowler, en *Rock File* (C. Gillett [comp.], New English Library, 1970).

### *Hippies*

A finales de los sesenta vio la luz una ingente cantidad de libros escritos desde y sobre la contracultura, pero dos sobresalen como representativos de la experiencia *hippie*: en conjunto, *Playpower* (Paladin, 1971), de R. Neville, y *The Making of the Counter Culture* (Faber, 1971; trad. cast.: *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1984), de T. Roszack, ofrecen una crónica razonablemente completa del movimiento en Gran Bretaña y Estados Unidos. Véanse también J. Young (1971) y «The Hippies: An Essay in the Politics of Leisure», en I. Taylor y L. Taylor (comps.) (1973). Otras lecturas podrían ser *Do It! Scenarios of the Revolution*, de J. Rubin, crítica de «Amerika» y declaración de intenciones de tono anarquista. Rubin fue el portavoz de los *yippies* (una rama políticamente militante de los *hippies* parcialmente endeudada con los situacionistas de París). Quien mejor explica la transición de *hippie* a *yippie* es el propio Rubin: «Los *yippies* son *hippies* a quienes los policías han pegado en la cabeza».



### *Reggae, rastas* y *rudies*

Para una descripción completa de la primera época del movimiento rastafari en Jamaica y una detallada exposición de las aspiraciones y creencias del movimiento, véase M. G. Smith, R. Angier y R. Nettleford, *The Ras Tafarian Movement in Kingston, Jamaica* (Institute for Social and Economic Research, U.C.W.I., Kingston, Jamaica). *Mirror, Mirror* (William Collins and Sangster, Jamaica, 1970), de Rex Nettleford, y *The Rastafarians* (Heinemann, 1977), de L. E. Barrett, sitúan el movimiento en el contexto de una centenaria tradición de resistencia a la colonización en el Caribe. Compuesto de conversaciones con rastafaris, *Dread: The Rastafarians* (Sangster, 1976), de J. Owens, atestigua la complejidad y profundidad de las convicciones religiosas de los *rastas*, así como del persuasivo uso del lenguaje figurativo por parte de los individuos del movimiento. Para un análisis del *reggae* en Jamaica, véase *Reggae Bloodlines* (S. Davis y P. Simon, Anchor, 1977).

Para la juventud negra en Gran Bretaña, véanse D. Hiro (1972) y D. Hebdige (1976). También C. McGlashan, «Reggae, reggae, reggae» en el *Sunday Times Colour Magazine* (4 de febrero de 1973) contiene entrevistas con músicos *reggae* y figuras del «sound-system», así como una descripción de una fiesta «blues» de sábado noche. *Black youth and the Survival Game in Britain* (Zulu Press, 1973), de V. Hines, trata, como indica su título, de la experiencia cotidiana de la desventaja. Véase también Hall y otros, (1978). En la prensa musical aparecen periódicamente artículos sobre el *reggae* y el entorno cultural tanto británico como jamaicano. Véase especial-

mente *Black Echoes, Black Music, New Musical Express* y *Sounds*.

### *Punk*

Todavía es pronto para dar una valoración exhaustiva o fiable de las crónicas existentes de la subcultura *punk*. Mientras escribo este libro, sólo dos estudios parecen poseer un interés más allá de lo efímero. F. y J. Vermorel (1978) ofrecen una aceptable descripción de los primeros años de historia de los Sex Pistols. *The Boy Looked at Johnny* (Pluto Press, 1978), de T. Parker y J. Burchill, se autoproclama «obituario del *rock'n roll*». Escrito en un exagerado estilo sensacionalista, el libro es un recorrido por la dudosa ética del *rock*, que hace especial hincapié en la disyunción entre las aspiraciones del *punk* y sus logros. Los autores escriben con el agrio fervor de quienes aún no se han recuperado de una gran decepción, pero en todo caso el libro ofrece una genuina crónica «desde dentro» de la subcultura *punk*. Véase también cualquier edición del *New Musical Express* desde noviembre de 1976 hasta junio de 1978.

# Índice analítico y de nombres

Las cifras en negrita indican una referencia principal.

100 Club, 195n

Abrams, M., 206n, 207n
Aburguesamiento, *véase* Clase social, supuesta desaparición de la
*Acorazado Potemkin, El*, 172
Alternative T.V., 95
Althusser, L., 26, 29, 118, 141-142, 181, 194n
Análisis transaccional, 236-237, 237-238
Anfetaminas
  y el *northern soul*, 49
  y los *mods*, 77, 78, 144-145
  y los *punks*, 159
*Ángeles del infierno, Los*, 240
Angier, R., 245
Animals, The, 204n
Ants, The, 153
Aragon, L., 175
Archer, T., 106, 206-207n
«Arrastrar los pies», 62, 198n
Asiática, cultura, 84
Aswaad, 49

Balibar, E., 29, 142
Banda juvenil, 237-239
Barker, P., 202n
Barrett, L. E., 245
Barstow, S., 206n
Barthes, R., 22-25, 31-32, 34, 93, 134, 136, 140-141, 171-173, 173-174, 186-187, 190-191

«Battle(s) on Orange Street», 58
Beatlemanía, 216n
*Beats*, 69, **70-72**, **75-76**
bibliografía, 239-240
y el festival de jazz de Newport, 200n
y Lenny Bruce, 200n
«Be Bop a Lula», 74
Becker, H., 234
«Belsen was a Gas», 151
Berger, J., 104
Biblia y conciencia negra, **51-53**, 184-185, 195-196n
Big Youth, 59, 198n
«Black Man Time», 86
Black Slate, 49
Bland, Bobby, 198n, 205n
Blondie, 205n
*Bluebeat*, 73
*Blues*, 73, 195-196
Blythe, R., 77, 202n
Bolan, Marc, 89
Bowie, David, 41, 44, 45, 86-89, 122-123, 161
Braine, J., 206n
Brecht, B., 31, 152, 164, 217n
Breton, A., 93, 145-146, 167, 219n
*Bricolaje*, **143-145**, 146, 158, 169-170, 219n
Brook, E., 206n
Brook-Partridge, B., 211n
Brown, James, 78, 79, 198n, 204-205n
Bruce, Lenny, 200n
Burchill, J., 246
Burroughs, W., 39, 44, 242
Campbell, A., 238
Carib Club, proceso del, 56-57, 60, 197n
*Cari-festa*, 196n
Carter, A., 88, 203n
Cash, T., 240, 241
Chambers, I., 72
Charters, A., 242
Cimarons, The, 49
Clapham Common, crimen de, 240
Clarke, J., 81, 82-83, 84, 131-132, 144, 237
Clarke, Tony, 78
Clase
social, 29, 30
supuesta desaparición de la, 104-105, **205-206n**, 207n
y el *glam rock*, 86-89, 122-123
y el *punk*, 90-91, 93, 94-95, 96-97, 149, 153-154, 160, 167-168
y el *reggae*, 57
y hegemonía, 31-32
y los *beats*, 71
y los *hipsters*, 71
y los *mods*, 120-121, 202n
y los *skinheads*, 80-84, 106-109, 110, 167
y los *teddy boys*, 74-75, 115, 116-117, 202n
y significación, 33
Clash, The, 44, 46, 95, 151, 152, 214
CND, 75-76
Cochrane, Eddie, 117



Cohen, A.,107, 237
Cohen, P., 80-81, 84, 108-111, 169, 189, 239
Cohen, S., 80, 133, 202n, 209n, 236-237, 242-243
Cohn, N., 239
*Collage*, 145-146, 177, 178
Colonialismo y conciencia negra, **50-54**, 184-185
Coltrane, John, 64
Conrad, J., 221n
Contracultura, 87, **200-201n**
*véanse también Hippies; Yippies*
*Coronation Street*, 121
Corrigan, P., 56
Costello, E., 204n
Count Basie, 199n
*Country and western*, 73
Coward, R., 208n
«Crazy baldhead», 203n
Crime, 42
Culler, J., 177
Cultura, **17-22**, **215n**
como constructo «idealista», 208n
como norma de excelencia, 19, 175-176, 193n
como toda una forma de vida, 19, 20, 24, 176
frente a naturaleza, 127
y subcultura, 176, 186
Culture, 95
*Cut-ups*, 147-149, 178
*véase también Punk*

Dadá, 93, 145-147, 152, 212n
*Dandy*, 45, 88
*fin-de-siècle*, 201n
Daniel, S., 243-244
Davis, Miles, 64
Davis, S., 245
Dean, James, 117
Dekker, Desmond, 197n
Deverson, J., 79, 221n
*Diamond Dogs*, 44
Dickens, C., 106
Disco, 86
«Don't touch I-Man Locks», 196n
Douglas, M., 127
Downes, D., 105, 206n, 239
*Dread*/temor, 55, 57, 59, 197n
Dr. Feelgood, 41
*Dub*, 56, 57, 59, 197n
*punk dub*, 98, 204n
*vease también Reggae*
Duchamp. M, 147
Duke Ellington, 199n

Eco, U., 139, 140, 145
Eisenstein, S. M., 172
y el montaje, 217n
Eliot, T. S., 19, 186, 187
Eluard, P., 212n
«EMI», 214n
«Entertainer (I'm the)», 78
Esclavitud, *véase* Colonialismo y conciencia negra
Escuela, contracultura de la, 221n, 239
Escuela de estudios de la desviación de Chicago, 106, 111
Espectáculo, *véase* Subcultura

Estilo
como apropiación, 33-35
como rechazo, 13-16
estilos negros, 56, 62, 63-64, 64-66
y las relaciones con los estilos blancos, 64-67
y las relaciones con los medios de comunicación, 118-123, 194-195n
*véanse también* Subcultura; *Mod*, *Rocker*; *Skinhead*; *Punk*; *Glam rock*; *Soul brother*; *Hipster*; *Beat*; *Teddy boy*; Rastafarianismo, etc.
Estudios culturales contemporáneos, 20, 22-23, 189-190
Etiquetamiento, 130, 189-190, **236-237**
*véase también* Análisis transaccional

Fame, Georgie and the Blue Flames, 204-205n
Fanon, F., 189-190
Fanzines, *véase Punk*
Finchley Boys, The, 153
Finestone, H., 199n
Finn, E., 206n
Fiske, J., 209n
*Flower power*, *véase* Contracultura
«Folk devil», 130, 211n
*véase también* Pánico moral
Four Aces, The, 59
Fowler, P., 244
Frith, S., 240-241
Fyvel, T., 242

Gamberrismo en el fútbol, 134
*Ganja, véase* Marihuana
Gans, H., 242
Garfinkel, H., 154
Geertz, C., 130
Genet, J., 13-16, 34-35, 49, 54, 94, 174, 183-186, 187-188, 190, 202n, 203n, 220n, 221n
Gibson, Harry «the Hipster», 200n
Gilbert y George, 151, 215-216n
Giles, 75
Gillespie, Dizzy, 200n
Gillett, C., 198n, 205n, 241
Gitler, I., 242
*Glam rock*, **85-89**
estilo, 86-89
desaparición del, 89-90
y el género, 122-123
y el *punk*, 41-42, 43-44, 90, 97
y la «crisis», 88
*véase también* Bowie
Glitter, Gary, 89
*Glitter rock, véase Glam rock*
Godelier, M., 25
«God Save the Queen (No Future)», 88, 92, 155
Goffman, E., 215
Goldman, A., 71, 76, 200n, 202n, 242
*Gospel*, 73
Gramsci, A., 31, 32, 112
Gray, Dobie, 78



*Greasers*, 66, 177
Green, B., 240
Grosz, G., 147
Grotesque, Paul, 204n
Grunwick, 121

Habla, 163
Hall, S., 25-26, 28, 29, 30-32, 46-47, 82, 112, 118-119, 126, 130, 134, 158-159, 168, 200-201n, 209n, 237, 245
Hamblett, C., 79, 221n
Hannerz, U., 196n, 198n
*Happy Days*, 115
Hardy, P., 241
Hartley, J., 209n
Harvey, S., 217n
Hatton, K., 243
Hawkes, T., 22, 143-144
«Heartbreak Hotel», 74
Heartbreakers, The, 41
Heath, S., 172
*Heavy metal*, 117, 150, 208-209n
Hebdige, D., 85, 243, 245
Hegemonía, **31-32**
y medios de comunicación, 118-119, 209n
Hell, Richard, 41, 44, 89, 90, 204n
Hentoff, N., 198-199n, 199n, 200n
Herder, J. G., 19
Herman, G., 243
Hines, V., 245
*Hippies*, 80, 132-133, 150, 168
bibliografía, 239, 240, 244
y el baile, 157-158
y el *heavy metal*, 208-209n
y los festivales, 216n
y los *skinheads*, 171, 177
*Hipsters*, **69-72**
bibliografía, 241-242
entorno, 200n
estilo, 72, 200n
relaciones con la comunidad negra, 72-73
y consumo de drogas, 198-199n
*véase también Jazz*
Hiro, D., 63, 195n
«Homología», 157-162
Hussey, Dermott, 197n

Identidad étnica/«etnicidad», 56, 91-92
y el *punk*, **89-96**
*véase también* Negritud
Ideología
«anónima», 22, 24-25
como «falsa conciencia», 26
como sistema de representación, 26-28, 125-126
como visión del mundo, 26
ideología en general, 29
ideologías dominantes y subordinadas, **29-30**, 31-32
integración ideológica de la subcultura, **132-137**
y Althusser, 26-27
y el «efecto ideológico» de los medios, 118-119, 209n
y reproducción, 27, 29, 32, 180-181
y sentido común, 25-26, 27-28

y significación, 27-28, 32-33, 34, 66, 82, 164-65
*véase también* Naturalización
«If You Don't Want to Fuck Me, fuck off», 151
Iggy Pop, 41
«In Crowd, The», 78
Inmigración
experiencia de la, 61-67
y esquemas de empleo, 56, 61, 63, 64
I-Roy, 86, 195n
«I Stupid», 42
«I Wanna be Sick on You», 151

Jackson, G., 183-185
Jagger, Mick, 45, 204n
Jam, The, 204n
Jarman, D., 92
Jarry, A., 53, 142
*Jazz*, 21, 49, 61, 64, 66, 97
*be-bop*, 70-71, 199n
de vanguardia, 97
Festival de Jazz de Newport, 200n
moderno, 66, 76, 97
New York Sound, 199-200n
*swing*, 70, 199n
*trad*, 75
y drogas, 198-199n, 200n
y mestizaje, 69-71, 72, 74
Jefferson, T., 74, 81, 201n, 202n
«Johnny Too Bad», 197n
Jones, L., 196n, 199n, 239
Jones, Steve, 43
Jordan, 45, 92, 153
*Jubilee*, 92
Juventud, 45, 82, 103-106, 205n, 207n

Ken Kesey and the Pranksters, 240
Kenniston, K., 205n
Kerouac, J., 69, 71, 242
Kidel, M., 49
Kristeva, J., 165-166, 171, 173, 176-177, 218-219n

Lacan, J., 208n, 219n
Lackner, H., 165
Ladywood, 121
Laing, D., 77, 241
Lautréamont, conde de, 146
Lawrence, T. E., 221n
«Leapniks», 150
Lefebvre, H., 32, 33, 128, 132, 162
Lengua, 163
Letts, Don, 46
Lévi-Strauss, C., 127-128, 143, 152, 157
Lewis, Lew, 41
Lewisham, 121
Ley Butler, 105
«Lightning Flash (Weak Heart Drop)», 59
Lipton, M., 211n
Livingstone, Dandy, 197n
Lockwood, 205-206n
London SS, 194n
Lord Buckley, 200n

Mabey, R., 241
MacCabe, C., 164



«Madness», 78
Mailer, N., 71, 72, 241
Malraux, A., 221n
Manley, M., 55, 196n
Marcuse, H., 152, 189
Marihuana
*ganja*, 49, 55-56, 196n
«hierba», 56, 61, 71
y etiquetamiento, 236
Mark P, 153
Mark, sir R., 197n
Marley, Bob, 49, 98
Marsh, P., 238
Marx, K., 24, 25, 30, 112, 132, 210n
Masson, A., 178
Matias, D., 165
Matumbi, 49
Matza, D., 107-108, 207n, 237-238
Mayhew, H., 106, 206-207n
McIntosh, M., 237
McGlashan, C., 245
McGuire, P., 243-244
Melly, G., 45, 66, 114, 116, 150, 171, 175, 201n, 239
Mepham, J., 126, 160-161, 214-215n
Michelson, A., 145
Miller, W., 107, 237
Millet, K., 203n, 220n
Mills, C. Wright, 205-206n
Mink DeVille, 205n
Minton's, 199n
*Mod*
bibliografía, 246
declive, 79-80
destacar como grupo, 141
en los medios de comunicación, 129, 136, 170
estilo como bricolaje, 144-145
«hard mods», 80
*mods* originales contra «scooter boys», 169
vestuario y estilo, 76-77, **144-145**
y el comercio de la moda, 131, 136
y el estilo negro, 66, **76-77**
y el pánico moral, 129, 209n, 210n, 211n
y el trabajo, 78, 110-111, 202n
y la cultura parental, 110-111, 221n
y la música, 77-78, 98
y la «opción ascendente», 80, 109, 120-121
y las drogas, 78
y los *punks*, 41, 42-43, 92, 169-170, 210n
y los *teds*, 113
Monk, Thelonious, 200n
Montherlant, 221n
Morrison, A., 106
*Motorbike boys*, 157, 239
Mungham, G., 149, 215n
Murvin, Junior, 58

Nashville Rooms, 194n
National Front, 95, 203n
«Natty no Jester», 198n
Naturalización, 26-28, 29, 31, 34, 35, 125-126

subcultura como resistencia a la, 34, **125-128**, 169-170
y vestuario, 139-142
*véanse también* Sentido común; Ideología
Navarro, Fats, 199n
Negritud, 50-51, 57-58
como mito de los blancos, **70-72**, **78-79**, 91-92
dialecto y *skinheads*, 92
en el estilo negro antillano, 63-65, 84-85
en el *jazz*, 64
en el *reggae*, **57-60**, 62, 64
en el *soul*, 195-196n
y lenguaje, 49-51, 54-55, 82-83, 91-92, **184-185**, 195n, 202n
*véase también* Identidad étnica
Nettleford, R., 245
Neville, R., 244
Newport, Festival de Jazz, 200n
*News at Ten*, 40, 134
*New wave*, *véase Punk*
New York Sound, 199-200n
Nochlin, L., 201n
Normalización, *véase* Naturalización
*Northern soul*, 41, 42, 117
Nottingham, disturbios raciales en, 61
Notting Hill, carnaval de, 40-41, 46, 57, 60, 121
y los «sound-systems», 197n
Notting Hill, disturbios raciales de, 61
Nuttall, J., 176, 178, 219n, 239-240

Observación participante, **106-107**, 207n, 215n, 218-219n, 237, 240
«Oh Bondage, Up Yours!», 159
Owens, J., 245

Palmer, T., 241
Pánico moral, 122, 133-134
y el *jazz*, 70
y el *punk*, 194-195n, 209-210n, 210n, 211n
y los *mods*, 129, 209n, 210n, 211n
*véase también* Análisis transaccional
«Papa's Got a Brand New Bag», 78
Parker, Charlie «Bird», 71, 199n, 200n
Parker, H., 242
Parker, T., 246
Parkin, F., 205-206n
*Performance*, 45
Picconne, P., 160, 168
Picket, Wilson, 205n
«Pinhead», 42
«Police and (the) Thieves», 58
Polisemia, 163
Polsky, N., 242
Poly Styrene, 159
Pretty Things, The, 204n
Prince Buster, 58, 78
Problemática, 194n
Proceso Mangrove, 56-57



Proceso Oval, 57
*Pub-rock*, 41
*Punk*
análisis del estilo, **158-162**, **166-171**, **173-174**
«auténticos» frente a «punkis de plástico», 168-169
baile, 149-151
bibliografía, 246
clase, 90-91, 93, 94, 97, 149, 153-154, 160, 167-168
como cultura irreverente, 35, 127-128, **147-155**, 159
como «espectáculo», 121-122, 133-137
como «ruido», 122, 157, 159-160, 167
derivación de la palabra, 216n
diseño y tipografía, 154-155
fanzines, 153-155
indumentaria, 42-43, 46, 94, 141, 147-149
influencias sobre el y orígenes de, 41-43
música, 41-42, 151-153, 159, 204n, 214n
*punk* norteamericano, 42, 44, 205n
«vacío», 34, 45, 90, 93, 99, 162, 166-168
y «cut-ups», 44, 146-147, 159, 170, 205n
y el arte de vanguardia, 44, 145-147
y el estilo negro, 46, 66-67, **89-99**, 204n
y el *glam rock*, 42, 90-91, 97
y el negocio de la moda, 131-133, 212n
y el rastafarianismo, 46, 91-94, 95-96
y el *reggae*, 41-42, 45-46, 91-93, 94-95, **95-99**, 180
y la «crisis», 39-41, 43, 92, 93-94, 121-122, 159
y la cultura parental, 111, 167
y la esvástica, 161-162
y la «modernidad», 160
y los medios de comunicación, 42, 121-123, 128-129, 134-136, 147-149, 210n
y los *mods*, 41, 42-43, 92, 169-170, 210n, 211n
y los *skinheads*, 166-167, 220n
y los *teddy boys*, 96, 114, 117, 161-162, 170-171, 177, 210n
y pánico moral, 194-195n, 209-210n, 210n, 211n
y «perversión» sexual, 149
*Punk dub*, *véase Dub*
*Punk* (la película), 46

Quinton Boys, los, 236

*Raíces*, 89
Rainbow Theatre, 152, 214n
Ramones, The, 41
Rastafarianismo
«auténticos» frente a «rastas de salón», 168-169

bibliografía, 245
como estilo, 56, 64-65, 196n, 198n
emblemas, 54, 196n
orígenes y relaciones con la mitología cristiana, **52-54**, 195-196n
y el *reggae*, **55-60**
y el *soul*, 195-196n
y los *punks*, 46, 91-94, 95-96
y los *skinheads*, 85-86
Read, sir John, 137, 213n
Realismo, 163-164, 217n
Reco, 55
Redding, Otis, 205n
Reed, Lou, 89, 161
*Reggae*
bibliografía, 245-246
«Humble Lion», 65, 198n
influencia de la iglesia cristiana, 50
relaciones con el rock, 45-46, 49, 97-99
«rockers», 197n
y el *punk*, 42, 43-44, 45-46, 91-92, 98-99, 180
y el Tercer Mundo, 196n
y la «africanización», 50-51, 52, 57-60, 61-62, 93, 196n
y la política jamaicana, 196n
y los *skinheads*, 81, 81-82, 84-85
y rastafarianismo, **55-60**
*véanse también* Rastafarianismo; *Rocksteady; Ska; Dub*
Regreso a África, 50, 65-66, 91
*véase también* Africanización en el *reggae*
Rejects, The, 151
Reverdy, P., 146
*Revival* de los cuarenta en Canvey Island, 41
Rhodes, Zandra, 133
*Rhythm'n blues*
americano, 64, 74, 80, 195-196n
británico, 41-42, 98, 204-205n, 241
Richman, Jonathan, 207n
Rimbaud, A., 44
«Roadrunner», 207n
Roberts, B., 207n, 237
*Rock*
*acid rock*, 80, 158
el *establishment* rockero y el *punk*, 121
relaciones con el *reggae*, 45-46, 49, **97-99**
y los disturbios, 216n
Rock against Racism, 88, 95, 161
*Rockers*
contra los *mods*, 76-77, 171, 177
y el empleo, 202n
y la indumentaria, 177-178
«Rockers», *véase Reggae*
*Rock'n'roll*, 70, 73, 74, 75
Rock, P., 235, 242-243
*Rocksteady*, 57, 80, 195n, 197n
Rolling Stones, The, 204n
Romeo, Max, 58



Roszack, T., 244
Rotten, Johnny, 45-46, 128, 135, 151, 194n, 204n, 214n
Roxy Club, 46, 95
Roxy Music, 88, 89
Rubin, J., 242
«Rude Boy», 197n
*Rude boys*, 57, 65, 81, 85, 87, 92, 197n
«Rudy a Message to You», 197n
«Rule Britannia», 92
Russell, R., 200n

Sandilands, J., 243
Sartre, J. P., 45, 189, 203n, 220n
Saunders, Pharoah, 64
Saussure, F. de, 22, 193-194n
«Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)», 198n
Scholte, B., 219-220n
Seditionaries (tienda), 45
Selassie, Haille, 53
Semiótica, **21-22**, **193-194n**
e ideología, 28
estructuralista frente a la postestructuralista, 162-166
en Kristeva, 218n
*véase también* Significación
Sentido común, 23, 25-26, 28
*véanse también* Ideología; Naturalización
Sex (tienda), 44, 45
Sex Boys, The, 238
Sex Pistols, The, 43, 88, 92, 125, 127, 129, 147, 151, 153, 194n, 209-210n
Sham 69, 220n
Shangri-Las, The, 205n
«Shanty Town», 197n
Shepp, Archie, 64
Significación, 28, 31-32, 33, 181
comunicación intencional, **139-142**
e ideología, 33, 34, 66-67
práctica significante, **162-165**, **218-219n**
significante y significado, **193-194n**
y clase, 33
y códigos connotativos, 28
y signo, 144, 193-194n
*véase también* Semiótica
«Significancia», 171-174
Sillitoe, A., 206n
Simon, P., 245
Simpson, doctor George, 209n
Siouxsie and the Banshees, 153
Situacionistas, 244
*Ska*, 55, 57, 64, 73, 80, 98, 195n
*Skinheads*
antagonismo hacia los *punks*, 220n
bibliografía, 243-244
comparados con los *punks*, 166-167
estilo, 80-85, 92
frente a los *hippies*, 171, 177
orígenes en el *mod*, 79-80
puritanismo, 80
y «aburguesamiento», 80, 83, 84
y el «acoso a los paquistaníes», 84

y el *reggae*, 80, 81-82, 84-85, 220n
y estilo negro, 66, **79-85**
y la comunidad obrera tradicional, 80-84, 110, 167
y la «opción descendente», 80, 120-121
Skrewdriver, 220n
Slickers, The, 197n
Slits, the, 95
Small Faces, The, 204n
Smith, M. G., 245
Smith, Patti, 44
Sontag, S., 221-222n
*Soul*, 77-78, 86, 98, 195-196n, 198n, 204-205n, 241
estilo *soul brother*, 64
«Sound-system», 56, 59-60
*véase también* «Talk-over»
Stardust, Alvin, 89
Steel Pulse, 49
Stranglers, The, 153
Subcultura, 13-16, 33
como arte, 175-179
como cultura «profana», 127
como «ruido», **125-128**, 180-181
diferencias respecto a la banda delictiva, 238-239
domesticación de la, 130, 133-137, 212n
integración ideológica de la, **133-137**
y clase, **104-110**, 119-120, 207n
y espectáculo, 14, 21, 121-122, 133-134, 178
y juventud, 205n
y medios de comunicación, **117-123**, 128-130, 133-137
y mercancías, 131-133, **175-178**
y práctica significante, 119-120, **169-174**
y relaciones entre razas, 46-47, **64-67**, 81-83, **96-99**, **179-180**
y resistencia, **34**, **35**, 65, 219n
*véase también* Estilo
Surrealismo, 145-146, 152
declive, 178, 212n, 215n

«Talk-over», 55, 59, 195n, 197n
Taylor, I., 45, 84, 85, 87, 89, 236-237, 244
Taylor, L., 236-237, 244
Teatro «épico», *véase* Brecht
*Teddy boys*
bibliografía, 242-243
de segunda generación frente a los originales, 96, **113-117**
estilo, 116-117
frente a los *punks*, 113-117, 161-162, **170-171**, 219n
puritanismo, 115, 116
y estilo eduardiano, 74, 116-117, 144
y estilos negros, 66-67, **74-76**
y la «crisis», 114, 115-116
y la cultura parental, 114-115, 116-117



y los disturbios raciales de Notting Hill, 75, 201n
Tel Quel, grupo, 163-165, 217n
Them, 204n
Thompson, E. P., 24, 205-206n
Thompson, H. S., 240
Thrasher, F., 106
«Toast», *véase* «Talk-over»
*Today*, 129, 209n
Tolson, A., 198n
Trenzas/rastas, 54, 56, 65, 65, 91, 95, 196n

Unwanted, The, 151

Valores subterráneos, 66, 107-108, 181, 207n, 238
Vermorel, Fand V., 213n, 246
Vicious, Sid, 153, 204n
Vincent, Gene, 74
Volosinov, V. N., 28, 33

Wailers, The, 197n
Wall, D., 45, 84, 85, 87, 89
Warhol, Andy, 44
«War inna Babylon», 58
«Watching the Detectives», 204n
Westergaard, J., 206n
Westwood, Vivien, 148
White, A., 165, 218n, 219n
«White Riot», 46, 152, 214n
Whyte, W. Foote, 106
Who, The, 44, 204n
Willett, J., *véase* Brecht
Williams, R., 18-19, 20, 21, 24, 193n
Willis, P., 157-158, 183, 221n, 239
Willmott, P., 105-106, 108, 206n, 239
Winick, C., 199n, 216n
Wolfe, T., 76, 77, 216n, 239-240
Worst, The, 151

Yardbirds, The, 204n
*Yippies*, *véase* Contracultura
Young, J., 66, 207n, 236, 244

Zoot Money, 204n